Саймон Шама

Глаза РЕМБРАНДТА

Рембрандта по праву называют волшебником — и это нелегкое ремесло.
Винсент Ван Гог

Впервые на русском языке!

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Непревзойденный мастер популярного исторического повествования Саймон Шама с блеском профессионального романиста и скрупулезностью профессионального историка создает динамичный и объемный образ Нидерландов XVII века – тех времен, когда уроженец Лейдена Рембрандт ван Рейн, триумфально продемонстрировав, каких высот способна достичь голландская живопись, на многие века завоевал звание величайшего из живописцев. Немногие дошедшие до наших дней документально подтвержденные сведения о жизни и профессиональной деятельности художника виртуозно вплетены в пеструю ткань обширного и разнообразного исторического контекста. Коммерческая суматоха и политические интриги, противостояние испанских Габсбургов и Голландской республики, католиков и протестантов, расцвет демократического искусства Нидерландов и искрящаяся живопись «художника королей» Рубенса – бурлящий, причудливый мир, где рождалось искусство Нового времени. Мир, который стал подмостками жизни и творчества голландца Рембрандта ван Рейна – художника, живопись которого, кажется, торжествует над реальностью.

- Саймон Шама
  - ○
  - ○
  - ○
  - ○ Часть первая
    - ■
    - ■ Глава первая
  - ○ Часть вторая
    - ■
    - ■ Глава вторая
    - ■ Глава третья
    - ■ Глава четвертая
  - ○ Часть третья
    - ■
    - ■ Глава пятая
    - ■ Глава шестая
  - ○ Часть четвертая
    - ■
    - ■ Глава седьмая
    - ■ Глава восьмая
    - ■ Глава девятая

- Часть пятая
  -
  - Глава десятая
  - Глава одиннадцатая
  - Глава двенадцатая
- Часть шестая
  -
  - Глава тринадцатая
- Примечание автора
- Сокращения
- Избранная библиография
- Благодарности
- Права на изображения предоставлены

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30

- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74

- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118

- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162

- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206

- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250

- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294

- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338

- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382

- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393
- ○ 394
- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399
- ○ 400
- ○ 401
- ○ 402
- ○ 403
- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408
- ○ 409
- ○ 410
- ○ 411
- ○ 412
- ○ 413
- ○ 414
- ○ 415
- ○ 416
- ○ 417
- ○ 418
- ○ 419
- ○ 420
- ○ 421
- ○ 422
- ○ 423
- ○ 424
- ○ 425
- ○ 426

- ○ 427
- ○ 428
- ○ 429
- ○ 430
- ○ 431
- ○ 432
- ○ 433
- ○ 434
- ○ 435
- ○ 436
- ○ 437
- ○ 438
- ○ 439
- ○ 440
- ○ 441
- ○ 442
- ○ 443
- ○ 444
- ○ 445
- ○ 446
- ○ 447
- ○ 448
- ○ 449
- ○ 450
- ○ 451
- ○ 452
- ○ 453
- ○ 454
- ○ 455
- ○ 456
- ○ 457
- ○ 458
- ○ 459
- ○ 460
- ○ 461
- ○ 462
- ○ 463
- ○ 464
- ○ 465
- ○ 466
- ○ 467
- ○ 468
- ○ 469
- ○ 470

- ○ 471
- ○ 472
- ○ 473
- ○ 474
- ○ 475
- ○ 476
- ○ 477
- ○ 478
- ○ 479
- ○ 480
- ○ 481
- ○ 482
- ○ 483
- ○ 484
- ○ 485
- ○ 486
- ○ 487
- ○ 488
- ○ 489
- ○ 490
- ○ 491
- ○ 492
- ○ 493
- ○ 494
- ○ 495
- ○ 496
- ○ 497
- ○ 498
- ○ 499
- ○ 500
- ○ 501
- ○ 502
- ○ 503
- ○ 504
- ○ 505
- ○ 506
- ○ 507
- ○ 508
- ○ 509
- ○ 510
- ○ 511
- ○ 512
- ○ 513
- ○ 514

- ○ 515
- ○ 516
- ○ 517
- ○ 518
- ○ 519
- ○ 520
- ○ 521
- ○ 522
- ○ 523
- ○ 524
- ○ 525
- ○ 526
- ○ 527
- ○ 528
- ○ 529
- ○ 530
- ○ 531
- ○ 532
- ○ 533
- ○ 534
- ○ 535
- ○ 536
- ○ 537
- ○ 538
- ○ 539
- ○ 540
- ○ 541
- ○ 542
- ○ 543
- ○ 544
- ○ 545
- ○ 546
- ○ 547
- ○ 548
- ○ 549
- ○ 550
- ○ 551
- ○ 552
- ○ 553
- ○ 554
- ○ 555
- ○ 556
- ○ 557
- ○ 558

- ○ 559
- ○ 560
- ○ 561
- ○ 562
- ○ 563
- ○ 564
- ○ 565
- ○ 566
- ○ 567
- ○ 568
- ○ 569
- ○ 570
- ○ 571
- ○ 572
- ○ 573
- ○ 574
- ○ 575
- ○ 576
- ○ 577
- ○ 578
- ○ 579
- ○ 580
- ○ 581
- ○ 582
- ○ 583
- ○ 584
- ○ 585
- ○ 586
- ○ 587
- ○ 588
- ○ 589
- ○ 590
- ○ 591
- ○ 592
- ○ 593
- ○ 594
- ○ 595
- ○ 596
- ○ 597
- ○ 598
- ○ 599
- ○ 600
- ○ 601
- ○ 602

- ○ 603
- ○ 604
- ○ 605
- ○ 606
- ○ 607
- ○ 608
- ○ 609
- ○ 610
- ○ 611
- ○ 612
- ○ 613
- ○ 614
- ○ 615
- ○ 616
- ○ 617
- ○ 618
- ○ 619
- ○ 620
- ○ 621
- ○ 622
- ○ 623
- ○ 624
- ○ 625
- ○ 626
- ○ 627
- ○ 628
- ○ 629
- ○ 630
- ○ 631
- ○ 632
- ○ 633
- ○ 634
- ○ 635
- ○ 636
- ○ 637
- ○ 638
- ○ 639
- ○ 640
- ○ 641
- ○ 642
- ○ 643
- ○ 644
- ○ 645
- ○ 646

- ○ 647
- ○ 648
- ○ 649
- ○ 650
- ○ 651
- ○ 652
- ○ 653
- ○ 654
- ○ 655
- ○ 656
- ○ 657
- ○ 658
- ○ 659
- ○ 660
- ○ 661
- ○ 662
- ○ 663
- ○ 664
- ○ 665
- ○ 666
- ○ 667
- ○ 668
- ○ 669
- ○ 670
- ○ 671
- ○ 672
- ○ 673
- ○ 674
- ○ 675
- ○ 676
- ○ 677
- ○ 678
- ○ 679
- ○ 680
- ○ 681
- ○ 682
- ○ 683
- ○ 684
- ○ 685
- ○ 686
- ○ 687
- ○ 688
- ○ 689
- ○ 690

- ○ 691
- ○ 692
- ○ 693
- ○ 694
- ○ 695
- ○ 696
- ○ 697
- ○ 698
- ○ 699
- ○ 700
- ○ 701
- ○ 702
- ○ 703
- ○ 704
- ○ 705
- ○ 706
- ○ 707
- ○ 708
- ○ 709
- ○ 710
- ○ 711
- ○ 712
- ○ 713
- ○ 714
- ○ 715
- ○ 716
- ○ 717
- ○ 718
- ○ 719
- ○ 720
- ○ 721

Саймон Шама
Глаза Рембрандта

Simon Schama
REMBRANDT'S EYES

Copyright © Simon Schama, 1999
All rights reserved
© В. Ахтырская, перевод, 2017
© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2017
Издательство АЗБУКА®

* * *

Джону Брюеру и Гэри Шварцу,

соседям по обители Клио

Говоря о живописи, всегда приходится оправдываться.

Поль Валери.

Фрески Паоло Веронезе (перевод В. Козового)

Часть первая
Живописные виды и виды на будущее

Глава первая
Истинная сущность

I. Хертогенбос, 1629 год

Сделав тридцать залпов, канонирам пришлось охладить пушки. Возможно, именно в это мгновение Константину Гюйгенсу показалось, будто артиллерию заглушили соловьиные трели[1]. Из окон штаб-квартиры Фредерика-Хендрика, принца Оранского, открывалась широкая панорама разворачивающейся вдалеке осады. Если бы Гюйгенса попросили, он с легкостью набросал бы один из тех грандиозных батальных видов с высоты птичьего полета, что призваны запечатлеть полководческий гений и увековечить память о военачальнике как о новом Александре или Сципионе. Иногда подобные сцены именовали «театром доблести и отваги». А взору столь искушенному, сколь взор книжника Гюйгенса, далекий бой мог предстать из башни великолепным спектаклем-маскарадом, освещаемым фейерверками и утопающим в шуме сценических машин, эдаким торжеством разноцветных знамен. Однако он отдавал себе отчет в том, что на самом-то деле такие праздничные шествия проводятся по строго установленным правилам: впереди выступают трубачи и барабанщики, за ними ведут лошадей в причудливых чепраках, потом приходит черед шутов и фигляров, «дикарей» в львиных шкурах, после проносят картонных дельфинов и драконов, а замыкают торжественное шествие триумфальные колесницы в античном стиле, влекомые волами в цветочных гирляндах, а то и верблюдами.

Но сейчас Гюйгенс созерцал совершенно иное зрелище, лишь иллюзию плана, в действительности таящую хаос. Издалека боевые действия представлялись не более осмысленными, чем вблизи. Отдельные группы солдат в беспорядке носились туда-сюда, словно стайки испуганных мышей. Верховые кирасиры и аркебузиры время от времени совершали отчаянные вылазки в толщу дымовой завесы, прямо по окровавленным человеческим и конским останкам, оптимистически разряжая карабины в направлении крепостных стен. За их спинами, на раскисшей низине, неуверенно пробирались по траншеям саперы, не без оснований опасаясь попасть под огонь своей же пехоты. И наконец, в этом театре боевых действий нашлось место и вполне пассивным статистам: одни храпели, привалившись к полковому

барабану, другие играли в кости, курили трубку или, если им особенно не посчастливилось, уныло покачивались на виселице. По временам, в сумерках, выпущенная из мортиры граната взлетала в небо, влача за собой светящийся змеиный хвост, обрушивалась на какую-нибудь ничего не подозревающую крышу за городскими стенами, и тогда в освещенном звездой Сириус небе распускался небольшой огненно-алый цветок.

Младший из двух секретарей при принце Оранском, Константин Гюйгенс денно и нощно неустанно расшифровывал тайные депеши, перехваченные у испанских и фламандских войск, которые удерживали Хертогенбос – стратегически важный оплот католицизма. Когда Фредерик-Хендрик похвалил его за хитроумие и сообразительность, проявленные в этом головоломном ремесле, Гюйгенс, прослушавший специальный курс шифрования на факультете права в Лейденском университете, с надменной холодностью заметил, что это «всего лишь рутинная работа» и что загадочной она кажется только непосвященным[2]. На самом деле она занимала почти все его время и едва не лишала сна. Впоследствии Гюйгенс с гордостью признавался, что успешно прочитал всю вражескую тайнопись, попавшую ему в руки. Время от времени он позволял себе отвлечься, брал гусиное перо и писал стихи на латыни, голландском или французском – изящным почерком, с хвостиками над «v», хлыстом взметнувшимися над строками. Его белые персты скользили над листом, а потом, когда он завершал стихотворение, посыпали бумагу тонким слоем белого песка, чтобы высушить темные элегантные буквы.

Шел 1629 год, шестидесятое лето войны за Нидерланды. Сто двадцать восемь тысяч семьдесят семь человек взялись за оружие, готовясь защищать Голландскую республику[3]. Страна, нередко представлявшаяся чужеземцам вялой и сонной (даже когда чужеземцы деятельно скупали боеприпасы у нелегальных голландских торговцев оружием), выстроилась в боевой порядок, словно одно гигантское войско, ощетинившись копьями и пиками. Ломовых лошадей, привыкших возить сено, стали запрягать в упряжки по двадцать-тридцать, чтобы перемещать полевые пушки и орудия. Солдаты, в большинстве своем иностранцы, бранившиеся на английском, швейцарском немецком или французском, заполонив трактиры, выдворили завсегдатаев из числа местных жителей на крыльцо или на скамейки, где те теснились в компании голубей. Двадцать восемь тысяч этого огромного войска сейчас стояли лагерем под стенами Хертогенбоса, в самом сердце Брабанта, провинции, откуда

происходили предки Гюйгенса и принца Оранского. С мая они пытались отвоевать этот город у двух с небольшим тысяч защитников, оборонявших его от имени эрцгерцогини Изабеллы Габсбургской, двор которой располагался в Брюсселе, и ее племянника, короля Филиппа IV Испанского. Однако осада, которая началась солнечной, приветной весной, обернулась пасмурным, дождливым летом бесконечными, мучительными тяготами.

Командир Хертогенбосского гарнизона велел затопить низинные поля у земляных городских укреплений, превратив их в непроходимую трясину. Английские инженеры Фредерика-Хендрика с помощью передвижных мельниц на конной тяге осушали их, и тяжеловесная, неповоротливая военная машина вновь со скрипом и скрежетом приходила в движение, изготовившись к очередной атаке на внешнюю линию фортов. Капитаны копейщиков и мушкетеров приказывали своим людям занимать позиции. Солдаты до блеска начищали доспехи и вострили сабли на точильном круге. То там, то тут рассыпались снопы искр. Хирурги и их ассистенты пытались хоть как-то отскоблить ржаво-бурую грязь, толстой коркой застывшую на операционных столах. Но потом, в предрассветный июльский час, войско внезапно просыпалось под проливным дождем, он не прекращался много дней, и вся тщательно продуманная стратегия тонула в мутных потоках воды и чавкающем болоте. В арьергарде в раскисшей земле увязал войсковой обоз, по численности превосходивший само войско, ни дать ни взять ярмарка, только без пирогов: жены и шлюхи, швейки и прачки, грудные младенцы и сопливые сорванцы – карманники и мальчики на побегушках, крысоловы, шарлатаны, исследующие на просвет мочу пациентов, костоправы, маркитантки в шляпах с пышными перьями, требующие целое состояние за окаменелую корку, кабатчицы и шарманщики, одичавшие собаки, рыщущие в поисках костей, и завшивевшие бродяги в лохмотьях, с ввалившимися глазами, слоняющиеся без дела, но зорко за всем следящие, словно чайки на корме рыболовного баркаса в ожидании отбросов.

Лишь в середине августа земля высохла настолько, что принц Оранский смог возобновить наступление. Однако к этому времени войско из десяти тысяч испанцев, итальянцев и немцев предприняло отвлекающий маневр, вторгшись в восточные пограничные провинции республики с очевидной целью заставить принца снять осаду. Из глубинки стали приходить вести об обычных в таких случаях жестокостях: изнасилованных женщинах, безжалостно и бессмысленно зарезанных стадах скота, несчастных крестьянах, от отчаяния укрывшихся в лесах или на

лодках уплывших в тростниковые плавни. Супруга принца Амалия Сольмская, опасаясь, что ее непреклонный господин и повелитель может пасть жертвой собственного упрямства, заказала одному ученому поэту латинское стихотворение в духе героических посланий Овидия, обращенное к «Фредерику-Хендрику, который, преисполнившись невиданного упорства, сражается под стенами Хертогенбоса»[4].

Но принц, маленький упрямец с аккуратно подстриженными усиками, проворный, живой и увлекающийся, остался непоколебим. Разве народ не величает его, подобно Иисусу Навину, «покорителем городов»?[5] Чего бы это ни стоило, сколько бы ни продлилась осада, он возьмет Хертогенбос. Он непременно станет свидетелем того, как папистский епископ, монахи и монахини покинут город в рубище, посыпая головы пеплом, смиренно и униженно, как пристало побежденным. Хотя Фредерик-Хендрик не принадлежал к числу фанатиков-кальвинистов, он полагал, что из собора Святого Иоанна следует изгнать все католические образы. Тем самым он надеялся отчасти смягчить боль от сдачи Бреды, родного города его отца. Захватить Хертогенбос означало для Фредерика-Хендрика не просто обрести очередной трофей в нескончаемой кровавой войне, но раз и навсегда убедительно доказать испанским Габсбургам, что протестантская республика Соединенных провинций Нидерландов – свободное и суверенное государство.

А потому осада приняла нешуточный оборот. И за крепостными стенами, и в жидкой грязи под ними стали гибнуть люди. Саперы рыли траншеи в кромешной тьме, словно кроты, подкапываясь под земляные укрепления противника, закладывая пороховые заряды с длинным фитилем и молясь, чтобы Господь уберег их от вражеских контрмин. Над ними, под открытым небом, руки и ноги отрывало орудийными ядрами или отнимал скальпелем хирург на импровизированном операционном столе. На тесных, узеньких улочках Хертогенбоса множество людей оказались погребены под обрушившимися горящими балками или под горами битого кирпича. В капеллах готического собора Святого Иоанна прихожане возжигали свечи, моля о заступничестве Деву Марию: «Матерь Божия, пошли нам скорейшее избавление от напасти…»

II. Лейден, 1629 год

Рембрандт любил изображать себя в доспехах. Разумеется, не

в полном вооружении. Никто, кроме кирасиров, которым грозила опасность получить удар копьем в бедро, больше не носил доспехов, защищающих все тело. Но время от времени Рембрандту нравилось надевать латный воротник. Он напоминал массивное разъемное ожерелье, закрывающее основание шеи, ключицы и верхнюю часть спины, и особенно изящно смотрелся, если надеть его поверх витого широкого шелкового галстука или шарфа; его стальной блеск сообщал всему облику сдержанную элегантность и избавлял от упреков в чрезмерном щегольстве. Впрочем, Рембрандт не собирался отбывать воинскую повинность, хотя в свои двадцать три он достиг возраста, когда его ровесники служили в ополчении, и мог быть призван, особенно теперь, когда один из его старших братьев получил увечье, работая на мельнице. Эта деталь вооружения служила для придания веса в обществе и создания военного шика, почти как тщательно продуманная полевая униформа, излюбленный костюм вышедших в тираж политиков XX века или легкий бронежилет полевого командира. Латный воротник с его мерцающими заклепками превращал Рембрандта в воина, не налагая никаких рискованных обязательств.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в латном воротнике. Ок. 1629. Дерево, масло. 38 × 30,9 см. Германский национальный музей, Нюрнберг

И тут, совершенно неожиданно, в теплом летнем воздухе повеяло холодком – предвестием опасности. В начале августа 1629 года, ко всеобщему ужасу, город Амерсфорт, в каких-нибудь сорока милях от Амстердама, сдался на милость имперской армии без единого выстрела, сделанного хотя бы от досады. Хуже того, трепещущие отцы города открыли ворота итальянским и немецким солдатам, которые немедленно принялись заново освящать церкви во славу Девы Марии. Пред алтарями вновь вознеслись кадильницы. Вновь неукоснительно стали служить

вечерню и повечерие. Но паника не продлилась долго. Стремительная контратака на имперскую цитадель Везель на рассвете застала гарнизон врасплох и отрезала католическое войско от тыла, обрекая на позорное отступление.

Однако, пока армия Габсбургов наступала, жителей протестантских провинций не покидало ощущение близящейся гибели. Отряды ополчения, состоящие целиком из непрофессиональных военных – пивоваров и красильщиков, которые на памяти своих сограждан разве что проходили по воскресеньям парадным маршем, в кавалерийских ботфортах и ярких поясах, или стреляли по деревянным фигуркам попугаев, укрепленным на шесте, но в остальном не нюхали пороха и не видели крови, – теперь спешно перебрасывали в приграничные города на востоке. Там им надлежало сменить регулярные части на театре позиционной войны и вступить в настоящие сражения. Внешне почти ничего не изменилось. Вяленая треска и масло не переводились. Университетские студенты по-прежнему спали на лекциях о Саллюстии, а вечерами напивались и горланили песни под окнами почтенных граждан, рано отходящих ко сну. Однако война все-таки не обошла Лейден стороной. Патриотически настроенные печатники выпускали пропагандистские гравюры, которые в весьма выразительных и недвусмысленных деталях запечатлевали ужасы, обрушившиеся на голландские города во время прежней осады, пятьдесят лет тому назад. Учеников школ военных инженеров обязали строить деревянные модели фортификаций и орудийных окопов. Некоторых даже привозили на поле битвы, в Брабант, чтобы они смогли проверить на месте, выдержат ли их изобретения неприятельский огонь. На Галгеватер и Ауде-Рейн баржи шли, осев до ватерлинии, груженные не только ящиками репы и бочками пива, но и испанскими шлемами морионами и алебардами.

Поэтому Рембрандту вполне пристало изображать себя в облике военного. Разумеется, в XVII веке под «обликом» понималась и «личина»: маска, одеяние или амплуа актера. Рембрандт тоже видел себя сценическим персонажем, а глубокие тени и грубая живописная лепка лица только подчеркивали сложность образа, свидетельствуя о серьезных противоречиях между личиной и личностью. Ни один художник никогда не постигнет театральную природу жизни так, как Рембрандт. Он различал актерское начало в людях и человеческое – в актерах. Первые в западном искусстве образы сценической жизни – гримуборной и костюмерной – были созданы Рембрандтом. Однако драма для него не заканчивалась за служебной дверью в театр. Он еще и писал исторических персонажей и своих современников

под избранными ими «личинами», словно бы в облике актеров, разыгрывающих монологи, позы и жесты перед публикой. Себя он также изображал в эффектных второстепенных ролях – палача, побивающего камнями святого Стефана, или мучителя Христа, или испуганного корабельщика в бушующих волнах моря Галилейского, – а иногда отводил себе и главную: например, роль блудного сына, веселящегося с распутницей в таверне[6]. Для Рембрандта, как и для Шекспира, весь мир был театр, и он знал в мельчайших деталях технику представления: как величаво вышагивать и как семенить мелкими шажками, как облачаться в театральные наряды и наносить грим, как использовать весь арсенал жестов и мимики, как всплескивать руками и закатывать глаза, как расхохотаться утробным смехом и издать сдавленное рыдание. Он знал, как выражаются соблазн, угроза, лесть и утешение, знал, с какой «маской» на лице принимают зрелищную позу и с какой читают проповедь, с какой потрясают кулаками и с какой обнажают грудь, с какой грешат и с какой искупают содеянное, с какой совершают убийство и самоубийство. Ни одного художника никогда не привлекало так создание, лепка, моделирование «личин», начиная со своей собственной. Ни один художник не взирал с такой неумолимой, беспощадной мудростью и проницательностью на всякий наш выход на подмостки, на наши уходы и всю шумную и бессмысленную суету между ними.

И вот перед нами величайший воин, который никогда не исполнял в жизни роль бравого офицера, а реалистическая деталь – латный воротник явно надет не для того, чтобы защитить его в грядущем бою от пуль и сабель: совершенно не воинственно выглядят ни бахрома мягкого шарфа, ниспадающая на украшенный заклепками металл, ни слегка изогнутая, неровная линия брови (отсутствующая в гаагской копии автопортрета), ни глубоко посаженный правый глаз и наполовину погруженное в тень лицо. Эти подробности отрицают всякую браваду, намекая на уязвимость того, кто скрывается под стальным доспехом: смельчак осознает, что смертен. Изображенный показан слишком человечно, чтобы можно было принять его за воплощение Марса. В направленном потоке света взору зрителя предстают подвижные полные губы, слегка поблескивающие, словно портретируемый только что нервно их облизнул, большие влажные глаза, крупная щека и массивный подбородок, а посредине – наименее орлиный из всех носов, которые знает живопись XVII века.

А еще *liefdelok*, локон, романтически ниспадающий на левое плечо. Гюйгенс, которого никто на свете не мог бы обвинить в

легкомысленном щегольстве, однажды сочинил длинную поэму, осмеивающую чужеземные наряды, столь любимые гаагским юношеством: пышные штаны с разрезами по бокам, плащи, набрасываемые на одно плечо, и развевающиеся ленты на коленях[7]. Впрочем, кальвинистские проповедники ополчились на особенно, по их мнению, богопротивную деталь мужского облика – вызывающе длинные волосы. Рембрандт явно не обращал внимания на хулу и поношения. Он наверняка долго и старательно завивал и укладывал свой локон, называемый также «cadenette», поскольку эта мода зародилась при французском дворе, – ведь чтобы достичь желаемого эффекта изящной небрежности, требовались немалые усилия. Волосы следовало остричь асимметрично, сверху оставить пышную прядь и постепенно проредить ее, а потом стянуть их вместе и вновь распушить кончик.

Однако в облике изображенного нет ни следа тщеславия и самодовольства. Рембрандт созерцает себя в зеркале и уже самозабвенно пытается уловить ускользающую истину, тщится запечатлеть мгновение, когда безрассудную смелость омрачит трепет, а мужественное самообладание уступит место задумчивости и тревоге. Он – голландский Гамлет, сценическая личина и глубоко таимая под масками сущность, поэт, облаченный в стальные латы, воплощение одновременно жизни деятельной и жизни созерцательной, тот, кого Гюйгенс просто обязан был похвалить.

III. Хертогенбос, 1629 год

Из своего бревенчатого крестьянского дома в деревушке Вюхт к югу от города Гюйгенс, вероятно, слышал глухие шлепки сорокавосьмифунтовых ядер, рушащих земляные укрепления. С каждым залпом в небо взмывал целый фонтан грязи, поднимая в воздух камни, обломки частокола, а иногда и мелкую живность. Однако христианину надлежало даже среди хаоса и бедствий проявлять стойкость и усердно предаваться возвышенным занятиям. А посему Гюйгенс заткнул уши и принялся писать автобиографию[8]. Ему было всего тридцать три года, но подобный возраст тогда считался средним; он достиг тех лет, когда уместно было поразмышлять о полученном образовании, и долгом ученичестве, и деятельности на общественном поприще. Его отец Христиан, в свое время служивший секретарем при первом штатгальтере Вильгельме Оранском, полагал делом всей своей жизни воспитать двоих сыновей знатоками и ценителями

искусства, *virtuosi*. Чтобы стать образцовым учеником, требовалось приступить к занятиям с раннего детства, и потому Константин начал учиться игре на виоле в шесть лет, а латинской грамматике и игре на лютне – в семь. Постепенно к ним добавились: в двенадцать – логика и риторика, в тринадцать – греческий, затем – математика, античная философия, история, юриспруденция, и неизменно, год за годом, – солидная порция христианского вероучения в изложении столпов Голландской протестантской церкви.

И, как и все приверженцы свободных искусств, Гюйгенс обучался рисованию. Принято было считать, что классическое образование, как выразился автор одного английского учебника по рисованию, «не может обойтись без искусств, смягчающих прирожденную грубость нашей натуры и избавляющих нас от невежества, а также исцеляющих от множества недугов, коим подвержен дух наш»[9]. И если никто никогда не смог бы обвинить Гюйгенса в грубости натуры, то приступами меланхолии он страдал даже в юности. Знакомые с трактатом Ричарда Бёртона «Анатомия меланхолии» могли сделать из этого вывод, что Гюйгенс обладал неизмеримой душевной глубиной, впрочем другие видели в склонности к меланхолии следствие праздного воображения и разлития черной желчи. Несмотря на то что художники приобрели печальную известность мрачным нравом, проистекающим от избытка «темной влаги», именно искусству рисования приписывалась способность исцелить от этого недуга. В любом случае любовь к живописи и рисованию Гюйгенс унаследовал от предков. Его матерью была уроженка Антверпена Сусанна Хуфнагель, племянница великого Йориса Хуфнагеля. Выполненные им топографические виды городов и миниатюры, изображающие всех известных тварей и насекомых, ценились столь высоко, что снискали ему награды и почести, в частности при дворе герцогов Баварских и императора Священной Римской империи[10]. Сусанна надеялась, что уговорит давать уроки Константину либо сына Йориса, Якоба Хуфнагеля, либо своего соседа, художника-графика Жака де Гейна II, который в свое время работал при дворе штатгальтера и без устали запечатлевал пауков, смоковницы и всяческие редкости и курьезы природы. Однако Якоб Хуфнагель был слишком занят в Вене, где готовил для печати и публиковал бесчисленные миниатюры отца, извлекая немалую выгоду из его славного имени, а де Гейн объявил, что душа у него не лежит к преподаванию. Вместо этого де Гейн предложил кандидатуру Хендрика Хондиуса, гравера и издателя, о котором Гюйгенс впоследствии не без некоторой снисходительности вспоминал как о «добром человеке, благодаря

своему легкому и покладистому нраву сделавшемся недурным учителем для нас, благовоспитанных молодых людей»[11]. Под руководством Хондиуса Гюйгенс овладел искусством анатомии и перспективы, научился воссоздавать на бумаге очертания гор и деревьев, а еще, поскольку Хондиус преуспел и в этом ремесле, чертить и возводить фортификационные сооружения[12].

Однако положение образованного любителя искусства, *kunstliefhebber*, в корне отличалось от общественного статуса живописца, снискивающего себе пропитание искусством. Нельзя было даже вообразить, чтобы подобный Гюйгенсу молодой человек благородного происхождения, рассчитывающий на блестящую будущность, лелеял мысли о карьере профессионального художника. Как указывал Генри Пичем, наставник аристократических любителей искусства, джентльмену не пристало писать картины маслом, ибо масляная краска пачкает одеяния и отнимает слишком много времени[13]. Вместо этого Гюйгенс пополнил внушительный список своих изысканных умений, включавший игру на теорбе и гитаре, каллиграфию, танцы и верховую езду, еще и утонченным искусством акварельной миниатюры. По временам, чтобы попрактиковаться и усовершенствовать свою графическую технику, он брал блокнот, *tafelet*, и отправлялся за город, где зарисовывал деревья, цветы, а иногда и несколько человеческих фигурок в виде стаффажа[14]. Создавая свои крошечные миры, он иногда даже позволял себе позабавиться и вырезал остроумные девизы и надписи на ореховых скорлупках, а потом посылал их в подарок друзьям в качестве ученой шутки[15].

Однако на секретаря принца Оранского была возложена еще одна обязанность, для достойного исполнения которой, безусловно, требовалось пройти солидный курс рисования. В начале XVII века истинная утонченность предполагала не только умение изящно фехтовать и принимать элегантные и непринужденные позы, под стать микеланджеловскому «Давиду». Светскому человеку надлежало быть *kenner* (дословно: «разбирающимся во всем»), знатоком. Подлинные знатоки не просто высказывали мнения, лишь немногим отличающиеся от предрассудков, или послушно повторяли нелепые фантазии сильных мира сего, при которых состояли; это были люди, вкус которых сформировался под влиянием ученых занятий, неустанного созерцания прекрасного и воплощения возвышенных идеалов в жизнь – предпочтительно в Италии. «Что толку, ежели человек высокородный, но невежественный станет попусту разглядывать произведения искусства? Нет, надобно разбираться в оных и уметь назвать их создателя и историю»[16]. Знаток,

который хоть чего-то стоит, должен безошибочно отличать талантливых художников от посредственных. Он с легкостью определит лучшую картину в обширном собрании, ибо на собственном опыте убедился, как трудно написать недурное полотно.

В гаагской лавке Хондиуса предлагался целый ассортимент гравированных репродукций великих работ мастеров Северной Европы: Гольбейна, Дюрера, Брейгеля, – и там Гюйгенс мог листать альбомы и играть в художественного критика. Хотя Жак де Гейн II не пожелал стать его наставником, Гюйгенс подружился, тем более что они жили по соседству, с его сыном, Жаком де Гейном III, которому судьба также судила поприще художника, пусть и не плодовитого. Выходит, что с ранних лет Гюйгенс был окружен визуальными образами, будь то картины, рисунки, гравюры, и с готовностью подписался бы под трюизмом, что искусства-де составляют славу Нидерландов и их следует всячески беречь, развивать и поощрять. Недаром Хондуис опубликовал аллегорическую гравюру, призванную представлять счастливое состояние Нидерландов, на которой художник, под сенью пальмы – символа воинских побед, что-то рисует в кругу свободных искусств, тем самым внося свой вклад в дело процветания суверенной республики[17].

Константин Гюйгенс. Автопортрет. 1622. Серебряный карандаш, пергамент

Поступив в 1625 году на должность секретаря при Фредерике-Хендрике, Гюйгенс, видевший, как властители целенаправленно оказывают покровительство художникам в Италии, в Париже и в Лондоне, счел своим долгом искать живописцев, которые могли бы украсить двор Фредерика-Хендрика и превратить его в столь же утонченный и изысканный, как двор Габсбургов, Бурбонов или Стюартов. Его принц был штатгальтером, а не королем, в сущности, всего лишь чем-то

вроде президента, передающего свой пост по наследству и подотчетного Генеральным штатам семи Соединенных провинций. Однако он мог похвалиться блестящей родословной, а значит, ему вполне пристало жить в окружении парадных портретов, нравоучительных исторических полотен и панорамных пейзажей. Гюйгенс прочел достаточно трудов по античной истории и потому не склонен был полагать, будто словосочетание «республиканское величие» – непременная логическая несообразность. Вполне уместно видеть в принце, который посрамил на поле брани посланных коронованными монархами полководцев, второго Александра, правителя, высоко ценящего не только воинские, но и изящные искусства.

Итак, Гюйгенс отправился на поиски талантов. Голландская республика уже не знала недостатка в живописцах, которые без усилий стряпали пейзажи, марины, натюрморты с цветочными вазами, жанровые сценки, изображающие веселящиеся компании, подвыпивших крестьян и вышагивающих с важным видом участников народного ополчения[18]. Однако не такие полотна Фредерик-Хендрик мечтал созерцать в галереях своих будущих дворцов. Гюйгенс ясно указывает в автобиографии, что его целью было отыскать некий домашний, местный вариант Рубенса, создателя захватывающих зрелищ, режиссера великолепных визуальных действ. Придворная жизнь неизменно зиждется на максиме, согласно которой принцы – земные боги, однако один лишь Рубенс умел превратить физически непривлекательных представителей европейских династий, низкорослых, беззубых и расплывшихся, в Аполлонов и Диан. На его полотнах совершенно незначительная схватка представала эпической битвой, достойной Гомера. А удавалось это Рубенсу потому, что и сам он обладал истинным благородством, таинственным и ускользающим от определений. Им он был обязан отнюдь не происхождению, а лишь манерам и умению себя держать. Всем своим поведением он опровергал точку зрения, что живописец не может быть джентльменом. А его вызывающая трепет ученость, а его безукоризненная вежливость… Гюйгенс отмечал, что даже испанским монархам, долгое время смотревшим на своего подданного Рубенса не без пренебрежения, пришлось наконец признать, что «он был рожден для чего-то большего, нежели мольберт». Коротко говоря, он слыл «одним из семи чудес света»[19]. Сколь же огорчительно, что Рубенс волею судеб писал картины по заказу врагов, католических Габсбургов.

Гюйгенс потратил немало времени и усилий, разыскивая свой идеал: живописца, который, при должном усердии и высоком покровительстве, смог бы стать протестантским Рубенсом.

Разумеется, в республике водились *способные* художники, некоторые даже жили под боком, в Гааге, вот взять хотя бы Эсайаса ван де Велде, пейзажиста, пробовавшего свои силы также в батальном жанре и запечатлевшего немало эффектных битв и мелких стычек. Или Михила ван Миревелта из Дельфта: он поставил на поток изготовление портретов богатых и могущественных. На него неизменно можно было положиться в том, что касалось соблюдения правил приличия, и Гюйгенс превозносил его как равного Гольбейну, а то и превосходящего знаменитого немца[20]. А еще Ластман в Амстердаме и Блумарт в Утрехте, авторы исторических полотен, но оба, увы, католики.

И, только услышав от кого-то из лейденцев (возможно, от своего старого друга и однокашника Иоганнеса Бростергюйзена, с которым Гюйгенс поддерживал деятельную переписку и который сам имел репутацию недурного художника-миниатюриста), что там пользуются славой два молодых человека, и только предприняв в конце 1628 года путешествие в Лейден, чтобы лично убедиться, что слава их не преувеличена, Константин Гюйгенс решил, будто наконец-то открыл не одного, а целых двух голландских Рубенсов. Хотя Гюйгенс с нескрываемым восторгом именовал их «дуэтом юных, благородных живописцев», ни один из них, строго говоря, не мог похвалиться высоким происхождением[21]. Ян Ливенс был сыном вышивальщика, а Рембрандт – мельника. Однако сейчас, записывая события собственной жизни под доносящийся издалека гул орудий, Гюйгенс почувствовал, что случайно обнаружил что-то необыкновенное. Раз в кои-то веки слухи не солгали. В Лейдене он был глубоко поражен увиденным.

IV. Лейден, 1629 год

Внимание Рембрандта целиком поглощал сам предмет живописи, например крохотный фрагмент штукатурки в углу его чердачной мастерской. Там, где в стену была врезана стойка дверного косяка, выступавшего в пространство комнаты, штукатурка начала отставать и осыпаться, обнажив треугольник розоватой кирпичной кладки. Виной тому была влажность, неизбежная в соседстве Рейна, его маслянисто-зеленых вод, окутывавших холодными туманами городские каналы и вкрадчиво просачивавшихся сквозь трещины, щели и ставни домов под островерхими крышами, теснившихся в узких переулках. В более роскошных жилищах состоятельных бюргеров, профессоров университета и торговцев сукном, что тянулись

вдоль Хаутстрат и Рапенбург, наступлению коварной сырости давали отпор, всячески сопротивлялись, а если прочие меры не приносили желаемого результата, скрывали пятна плесени под целыми рядами изразцов, начиная от пола и заканчивая в соответствии с имеющимися средствами и своим представлением о хорошем вкусе. Если домовладелец был небогат, то ограничивался отдельными «рассказами в картинках» на тему детских игр или пословиц, к которым постепенно добавлял новые сюжеты по мере появления средств. Если ему уже посчастливилось и Господь благословил его усилия достатком, то из разноцветных изразцов он мог заказать целое полотно – огромную цветочную вазу, идущий на всех парусах корабль Ост-Индской компании или портрет Вильгельма Молчаливого. Но в мастерской Рембрандта было голо и пусто, ничто не скрывало убожества ее стен. Влага беспрепятственно разъедала штукатурку, оставляя разводы плесени, вспучивая поверхность и покрывая трещинами и щелями углы, где скапливалась сырость.

Рембрандт не возражал. С самого начала его непреодолимо влек всяческий распад, поэзия несовершенства. Он наслаждался, тщательно выписывая следы, оставленные временем и тягостным опытом: рябины и оспины, воспаленные, с покрасневшими веками, глаза, изуродованную струпьями кожу, – сообщавшие человеческому лицу жутковатую пестроту. Он подробно и любовно созерцал пятна, золотуху, паршу, коросту и прочие неровности, словно лаская их сладострастным взором. Священное Писание говорит о «книге жизни», но сердце Рембрандта было навсегда отдано книге тлена, истины которой он не уставал перечитывать в глубоких морщинах, избороздивших чело стариков, в покосившихся стропилах обветшалых сараев, в обомшелой, покрытой лишайниками каменной кладке заброшенных зданий, в свалявшейся шерсти дряхлого льва. Он ничего так не любил, как отколупывать корку, снимать кожицу, совлекать покровы; ему не терпелось узнать, что таят в себе люди и предметы, и извлекать на свет божий их потаенную суть. Ему нравилось играть с резкими контрастами внешнего облика и внутренней сущности, хрупкой оболочки и уязвимой сердцевины.

В углу мастерской взгляд Рембрандта приковывает напоминающий формой рыбий хвост треугольник разрушающейся стены, от которой отделка отстает слоями, каждый со своей собственной, ласкающей взор фактурой: вот взбухшая, изгибающаяся кожица побелки; вот лопнувшая корка меловой штукатурки; вот обнажавшиеся под ними пыльные кирпичи; вот крошечные трещины, в которые набился темный, рельефно выступающий слой пыли. Все эти материалы, переживающие

различную степень распада, он точно перевел на язык живописи, с таким тщанием и с такой истовой преданностью, что фрагмент облупившейся штукатурки словно на глазах превращается в мертвую плоть, тронутую разложением. Над дверью обозначилась еще одна сеть трещин, похожих на проступившие вены и знаменующих дальнейший скорый распад.

Рембрандт ван Рейн. Художник в мастерской (фрагмент стены)

Чтобы придать глубокой «ране в стене» материальность и визуальную достоверность, Рембрандт наверняка пользовался кистью с самым тонким кончиком, инструментом, изготовленным из мягкого, шелковистого меха колонка или белки. Такие кисти предпочитали миниатюристы, ими можно было провести тончайшую, вроде карандашной, линию или, наоборот, повернув и слегка расплющив о поверхность деревянной доски, сделать более широкий мазок[22]. Пропитанная краской (кармином, охрой и свинцовыми белилами изображались кирпичи, свинцовыми белилами с едва заметным добавлением черного – грязная штукатура), беличья кисть оставляла идеальные мазки на крохотном пространстве, каких-нибудь квадратных миллиметрах дубовой доски. Краски живописца, преходящие и бренные, превращались в кирпичи, штукатурку и побелку каменщика,

столь же преходящие и бренные. Все это напоминает алхимию[23]. Однако преображение происходит не в тигле мудреца, взыскующего вместо низменных субстанций драгоценных металлов, а прямо на глазах зрителя, очарованного иллюзией.

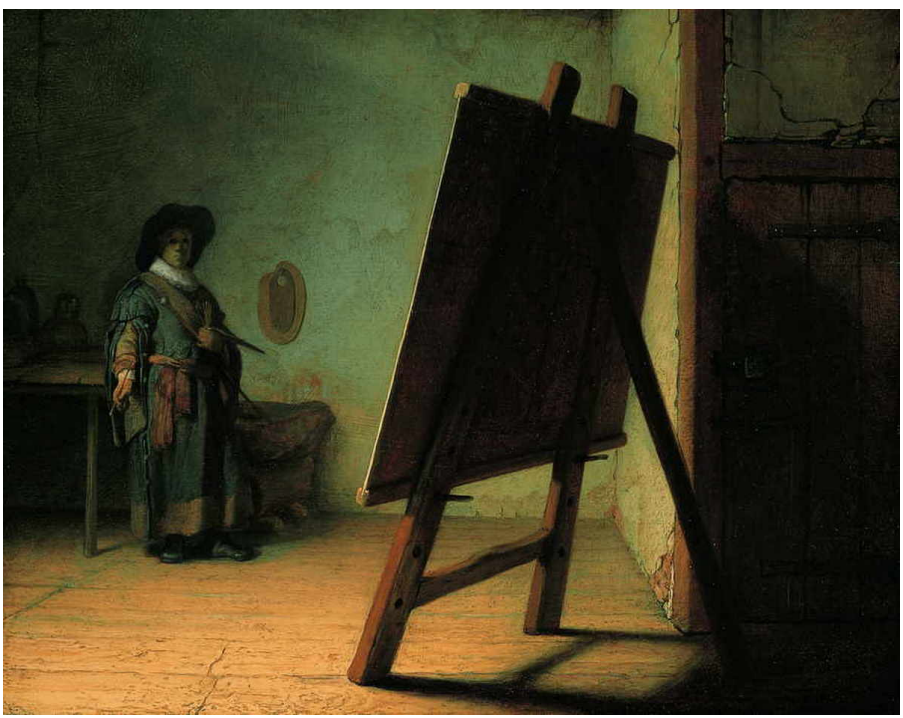
Сколько потребовалось Рембрандту, чтобы создать визуальное описание облупившейся стены, – несколько минут или несколько часов? Стала ли эта картина результатом тщательного расчета или мгновенного творческого импульса? Критики, в особенности после смерти Рембрандта, разошлись во мнениях: одним представлялось, что он писал слишком стремительно и порывисто, а другим – что слишком медленно и кропотливо. Так или иначе, его чаще всего вполне справедливо вспоминают как величайшего мастера, работавшего широкими мазками до наступления эпохи модернизма. Его обыкновенно воображают эдаким дюжим борцом: вот он мощным, мясистым кулаком бросает на холст плотные, комковатые слои краски, а потом разминает, соскребает, моделирует живописную поверхность, словно это тестообразная глина, материал скульптора, а не художника. Однако с самого начала и на протяжении всего своего творческого пути Рембрандт нисколько не уступал Вермееру во владении мелкой моторикой. Он ничуть не хуже умел шлифовать грани светящихся предметов, придавать неясный, смутный облик отражениям в воде, трепещущей под ветром, озарять тьму мерцающими точками, вроде головок гвоздей на металлическом брусе поперек изображенной на картине двери, или украшать солнечным бликом кончик носа стоящего у мольберта художника. Трудно предположить, что Гюйгенс и Хондуис, потомки златокузнецов и ювелиров, могли не оценить подобный талант. Рембрандт вполне естественно полагал, что, прежде чем притязать на великие замыслы, нужно зарекомендовать себя искусным ремесленником. Ведь, в конце концов, его современники понимали под «ars» именно ловкость рук, умение создать иллюзию[24].

Можно ли считать «Художника в мастерской» чем-то бóльшим, нежели демонстрация подобного «ремесленного умения», простое упражнение, своего рода конспективное изложение законов ремесла? Картина написана на маленькой, размерами меньше этой книги, деревянной доске, и, прежде чем Рембрандт повторно загрунтовал ее обыкновенной смесью мела и клея, на ней, видимо, уже что-то было изображено. Выходит, художник просто подобрал первый попавшийся кусок дерева, валявшийся в мастерской[25]. Нас как будто пытаются убедить, что это некий небрежный этюд, безыскусное изображение

рабочего пространства художника, визуальный инвентарь его инструментов и приемов. На стене висят палитры[26], под ними каменная плита для растирания красок, на поверхности которой за многие годы образовалась глубокая выемка; ее подпирает что-то похожее на грубый обрубок древесного ствола. Рядом на столе виднеются кувшинчики с растворителем и, возможно, глиняная грелка. Мы словно ощущаем запах красок и эмульсий, в особенности терпкого льняного масла. На первый взгляд кажется, что в этой картине художник просто демонстрирует свое виртуозное владение живописной техникой: он великолепно воспроизводит материальные поверхности, не только штукатурку, но и грубо струганные доски пола, в свою очередь испещренного трещинами, пятнами и царапинами, и тусклую фактуру металлических накладок на двери. Но даже если мы не станем воспринимать эту картину всерьез, видя в ней всего-навсего похвальбу и браваду, то все же невольно подметим в ней что-то странное. Художник предпочел показать свое мастерское владение искусством живописи, «ars», представив на картине инструменты художника. Изображенная на картине плита напоминает массивную наковальню и занимает столь важное место, что мы словно бы видим, как Рембрандт растирает на ней краски.

Выходит, так ли уж скромна эта живописная «визитная карточка», этот опыт в жанре саморекламы? Когда мы рассматриваем эту безыскусную деревянную дощечку, в голову нам приходят те же определения, что и при виде первых автопортретов Рембрандта, выполненных в гротескном жанре «tronie» и изображающих его с копной растрепанных волос и щетиной рок-звезды: «непритязательно», «zonder pretentie», – и по выбору модели, и по стилю исполнения. Однако это явно было частью творческой интенции Рембрандта. Постепенно мы осознаем, что нас лукаво обманули. Маленькая картина на дереве в действительности обнаруживает непомерные притязания автора: начиная от неуместной пышности изысканного синего с золотом одеяния, в которое облачен художник, и заканчивая глазками-изюминками на личике пряничного человечка. Но несмотря на подчеркнутую бедность изобразительного языка и малый формат, «Художник в мастерской» не уступает величайшим работам Рембрандта. Подобно самым ранним его автопортретам – выполненным в технике офорта миниатюрам размером с почтовую марку, несравненным по силе производимого воздействия, – «Художника в мастерской» также можно счесть Маленьким Шедевром Рембрандта. Это исключительно красноречивое рекомендательное письмо,

глубокое и проницательное высказывание о самой природе Живописи. Максимально насытить смыслами крошечный холст или деревянную панель было излюбленным стилистическим приемом его поколения. Вместите неоднозначное, исполненное тонких намеков и аллюзий содержание в визуальное пространство, не превосходящее человеческой ладони, и получите таинственную маленькую эмблему, головоломку, ожидающую остроумной разгадки. В таком случае картина, свидетельствующая о владении законами ремесла, о «ловкости рук», при детальном рассмотрении предстанет отражением небывало оригинального ума. Ведь Рембрандт редко бывал безыскусен. Он лишь гордился своим умением создавать иллюзию безыскусности. А если эта картина была показана Гюйгенсу, то интересно, кто кого внимательно рассматривал и критически изучал. «Вот поглядите-ка, – мог с вызывающим видом знатока эмблем и загадок сказать дерзкий выскочка в широкополой фетровой шляпе, высокомерно приподняв бровь. – Что вы здесь видите? Ничего особенного? Ровно столько вы будете знать обо мне и моем ремесле, не больше».



Рембрандт ван Рейн. Художник в мастерской. 1629. Дерево, масло. 25,1 × 31,9 см. Музей изящных искусств, Бостон. Воспроизводится с разрешения музея

Или, может быть, он надеялся, что настоящий миниатюрист разгадает его замысел? В конце концов, мать Гюйгенса была урожденная Хуфнагель, Гюйгенс лично знал английского миниатюриста Исаака Оливера и переводил на голландский Джона Донна, сонеты которого, при всей их краткости, таили в себе целые вселенные мыслей и чувств. Как и любой утонченный ценитель искусств в своем поколении, Гюйгенс наверняка знал и, возможно, владел удивительными гравюрами лотарингского художника-графика Жака Калло. В цикле офортов «Бедствия войны» Калло без прикрас запечатлел чудовищные жестокости, творимые солдатами по отношению к беззащитным крестьянам, а иногда и наоборот, и все это на микроскопически малых листах. Гюйгенс наверняка уловил иронию, различимую во французском названии: «Les Petites Misères de la guerre», «Малые бедствия войны», – ведь речь шла не о ничтожности претерпеваемых страданий, а лишь о формате гравюр. Столь крошечный клочок бумаги вмещал столько горя и отчаяния, что в глазах зрителя они зловещим, жутким образом словно бы грозили заполонить собою весь мир. Невероятная сосредоточенность и концентрация требовались художнику, чтобы на каком-нибудь квадратном дюйме показать дерево повешенных, бесконечность боли в крохотном наперстке. В Италии шлифовали коперниковы линзы, якобы позволяющие узреть весь космос, с усеивающими черную бездну звездами, в одном маленьком круглом стеклышке. Ходили слухи, будто ученые разрабатывают и совершенствуют инструменты, сквозь окуляры которых можно наблюдать целые колонии крохотных существ, вроде морских звезд, резвящихся в капле воды, или, еще того лучше, гомункулусов, населяющих жемчужину семени.

Поэтому столь образованного и утонченного мецената, как Гюйгенс, с увлечением предававшегося играм в великое и малое, не могли обмануть скромные размеры рембрандтовской картины. В своей автобиографии он действительно замечает, что «Рембрандт с любовью сосредоточивается на небольшой картине, но и в сем малом формате умеет достичь того, что тщетно стали бы мы искать в самых больших полотнах других художников»[27]. Впрочем, под работой малого формата Гюйгенс подразумевает здесь картину «Раскаявшийся Иуда, возвращающий сребреники», а по размеру в шесть раз превосходящую «Художника в мастерской». Дело, видимо, объясняется тем, что крохотный «Художник» не принадлежит к числу исторических полотен, а именно в этом жанре Гюйгенс видел будущее Рембрандта. С другой стороны, нельзя было воспринимать «Художника» и как традиционный автопортрет, ведь черты персонажа представали на

картине гротескно искаженными, наподобие загадочной карикатуры. Так как же надлежало расценивать «Художника в мастерской»?

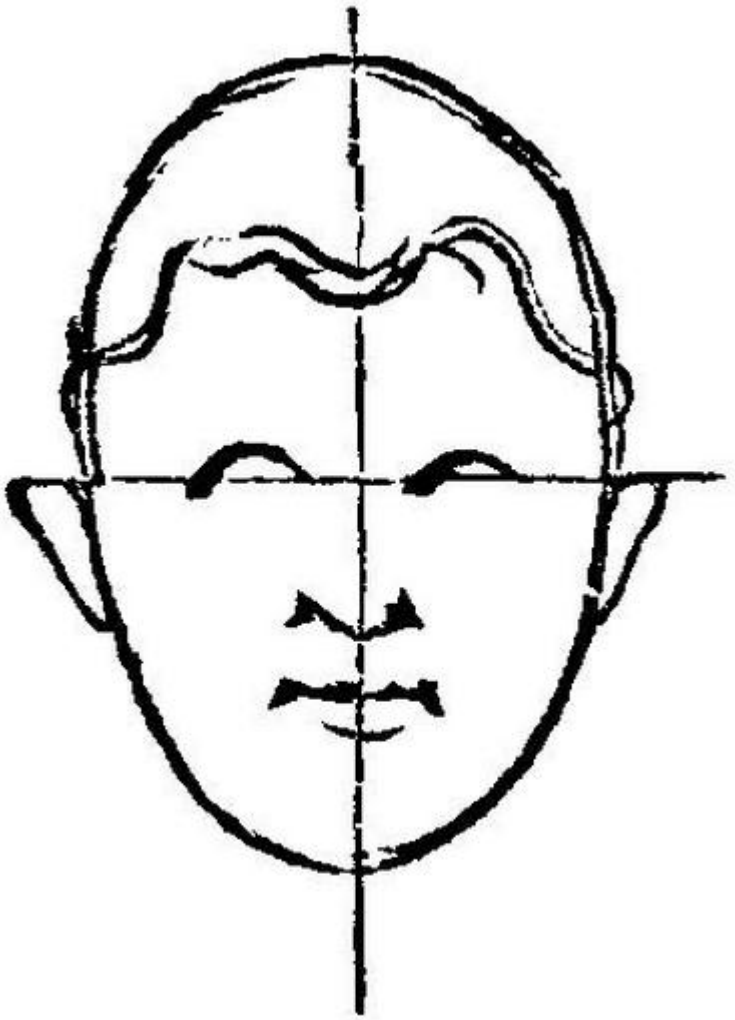
Как сущность, как квинтэссенцию сути, «quiddity», как то, что делает предметы (в данном случае искусство живописи, schilderkunst) именно тем, что они есть. С другой стороны, под словом «quiddity» XVII век понимал не только сущность и квинтэссенцию, но и тонкий лукавый вызов, объяснение с помощью загадок.

Рембрандта принято воображать не столько глубоким и сложным мыслителем, сколько в первую очередь самозабвенным созерцателем страстей, виртуозно воспроизводящим на полотне оттенки эмоций. Однако с самого начала он проявил себя и как проницательный ум, как поэт и одновременно философ.

Удастся ли нам разгадать обманчивую, ускользающую суть «Художника в мастерской»? Прежде всего, перед нами «картина в картине», с теми же прямоугольными пропорциями, но непомерно увеличенная до пугающих, даже угрожающих размеров[28] и занимающая весь центр комнаты. По сравнению с картиной на мольберте художник предстает этакой кукольной фигуркой, крохотным пигмеем в роскошном одеянии. Несоответствие между реальной картиной «Художник в мастерской» и «картиной в картине» означает, что, какое бы произведение ни стояло на мольберте, это не точное зеркальное отражение художника за работой, как полагают большинство современных искусствоведов[29]. Почему? Да потому, что Рембрандт лишь с большим трудом, а то и вовсе не смог бы установить свою крошечную деревянную панель на стандартного размера мольберте и тем более не сумел бы, согнувшись в три погибели, с усилием сжимая в руках кисти и палитру, наносить на поверхность маленькой панели изящные мазки. Скорее, он написал картину, сидя за столом, держа ее перед собой на складной подставке, вроде тех, на которые ставят книги в библиотеке. В пользу этой гипотезы свидетельствует облик его амстердамской мастерской, показанный на значительно более позднем рисунке[30]. Выходит, это не изображение художника, запечатлевшего себя в процессе создания картины. На самом деле «Художник» совершенно лишен нарциссизма, свойственного элегантным денди на его автопортретах в доспехах. На сей раз Рембрандт погружен не в самолюбование, а в размышления. Образ, возникающий под его кистью, – не тот, что он видит в зеркале, а тот, что предстает в его сознании. Если вообще возможно изобразить проникновение в скрытую сущность, то это именно оно[31].

Таким образом, в сердце загадки – господствующая над всей композицией дубовая доска, одновременно видимая и таимая, массивная и осязаемая (ее тень падает на пол, словно не давая проникнуть в мир картины) и все же неуловимая, ускользающая. Как и все материальные предметы на картине, фактура которых тщательно прописана: дощатый пол, осыпающаяся штукатурка, мольберт с его штифтами и отверстиями, – деревянная доска изображена во всех подробностях. Поначалу кажется нелепой причудой, что Рембрандт с особым тщанием выписал никому не интересную заднюю сторону доски: продольные неровности на дереве, снятые фаской края, причем один из них, обращенный к зрителю, ярко освещен, словно он вобрал все лучи солнца, падающего из окна, которое, как можно догадаться, расположено слева.

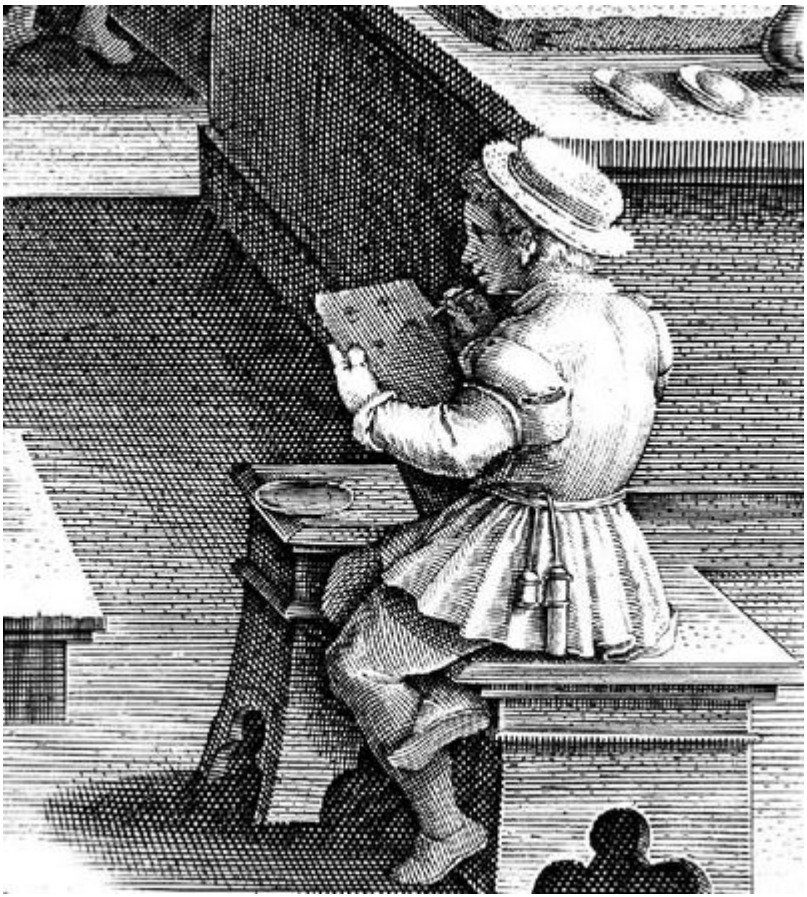
Заурядные живописцы так не поступили бы. Они совершенно не стремятся к таинственности. Напротив, они поспешили бы продемонстрировать все свои умения и убедились бы, что предоставили нам всю необходимую для саморекламы информацию. Мы могли бы заглянуть через их плечо и смотреть, как они пишут Вирсавию, или Венеру и Марса, или цветочную вазу, или зверьков, или себя. Мы бы увидели, как они сидят, а иногда и стоят, не скрываемые мольбертом, чтобы мы могли оценить их обходительную или властную манеру держать себя; за работой они могли бы по желанию предстать перед нами блестящими и элегантными кавалерами, или суховатыми педантами, поглощенными живописной задачей, или веселыми бонвиванами, или благоденствующими счастливцами. Они словно просили бы нас, зрителей: «Ну восхититесь, восхититесь же нашим разрезным камзолом, плоеными складками нашего идеально белоснежного воротника, дворянским гербом, ненавязчиво помещенным у нас за спиной!» На наш испытующий взгляд они ответят взором столь недвусмысленным, что тотчас становится понятно: главная их забота (разумеется, после собственного блага) – как бы угодить нам, меценатам, покровителям. Они готовы очаровывать и похваляться собственными достижениями. Вот на что мы способны, ну разве это не чудно? Разве не поражает воображение наша насыщенная киноварь? Разве не сравнятся со снегом наши свинцовые белила? А наш телесный тон? Он просто ласкает взор, ничуть не уступая венецианцам! А какой у нас дорогой ультрамарин! Восхищайтесь нами, покупайте наши полотна, осыпайте нас почестями – и так продемонстрируете всему миру, сколь безупречен ваш вкус.



Виллем Гуре. Иллюстрация из «Inleyding Tot de Algemeene Teycken-Konst…» («Введения в общий курс графики…»), первое издание Мидделбург, 1668. Частное собрание

Но маленький человечек в длинном подпоясанном одеянии не спешит принимать эффектную позу. Хуже того, он совершенно не обращает на нас внимания. Его даже нисколько не волнует, что зрители не увидят изображение на лицевой стороне деревянной панели в его вымышленном мире, ведь он убедительно заявил о себе, сотворив всю эту иллюзию, частью которой стала деревянная доска с потаенной картиной маслом, эту скудно обставленную комнату, в которой стоит мольберт. И пятно облупившейся штукатурки, и тонкие расходящиеся трещины над дверью, и разводы плесени на стене, и царапины на дощатом полу – все это безоговорочно свидетельствует о его

мастерстве, его искусности, *ars*, умении создавать живописную иллюзию. А впечатляющая линия перспективы, проведенная вдоль пола, подтверждает, сколь неукоснительно Рембрандт следовал строгим законам живописи, *disciplina*, знать и соблюдать которые должны были даже наиболее оригинально мыслящие художники.



Ян Баптист Колларт по оригиналу Иоганнеса Страдануса. Color Olivi (фрагмент). Ок. 1590. Гравюра из цикла «Nova Reperta». Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам

Выходит, Рембрандт поставил себе цель куда более честолюбивую, нежели самореклама или попытка доказать, что он не просто *pictor vulgaris*. Он представляет себя как олицетворение живописи, ее техники и ее законов и, не в последнюю очередь, лежащего в ее основе творческого воображения, власти вымысла[32]. Вот почему он одет или, скорее, облачен в торжественные, парадные длинные одеяния: накрахмаленные брыжи, невероятно роскошный синий плащ-табард с золотым

воротником-шалью и с широким поясом, ничем не напоминающие бесформенные и бесцветные рабочие блузы, в которых он предстанет на графических и живописных автопортретах 1650-х годов[33]. Завороженный взор художника прикован к деревянной доске картины, он не замечает внешнего мира и не замечает нас. Он всецело захвачен своей сложной, изощренной задачей, он испытывает восторг отвлеченного мышления, поэтический *furor*, одновременно экстаз, безумие и ярость, – по мнению исследователей Микеланджело, неотъемлемую часть божественного вдохновения[34].

Искусствоведы горячо спорили по поводу того, какая именно стадия художественного процесса запечатлена на картине «Художник в мастерской». Некоторые утверждали, что это мгновение первоначального замысла, озарения, предшествующее первому мазку, нанесенному на деревянную панель. Другие же настаивали, что поскольку художник держит маленькие кисти и муштабель, употребляемый живописцами, когда они прописывают детали, в качестве опоры для руки (на манер бильярдного «мостика»), то перед нами краткий перерыв в завершающем этапе работы, а художник отошел от картины на несколько шагов и в задумчивости размышляет, не притронуться ли к картине кистью здесь или, может быть, там[35]. Однако это не жанровая сценка, не моментальный снимок повседневной жизни молодого Рембрандта, работающего до изнеможения. Это краткая грамматика живописи, описывающая ее существительные и глаголы, это взгляд на живопись, со всеми ее хитроумными приемами и чудесной магией, как на призвание и труд, тяжкую работу и полет фантазии.

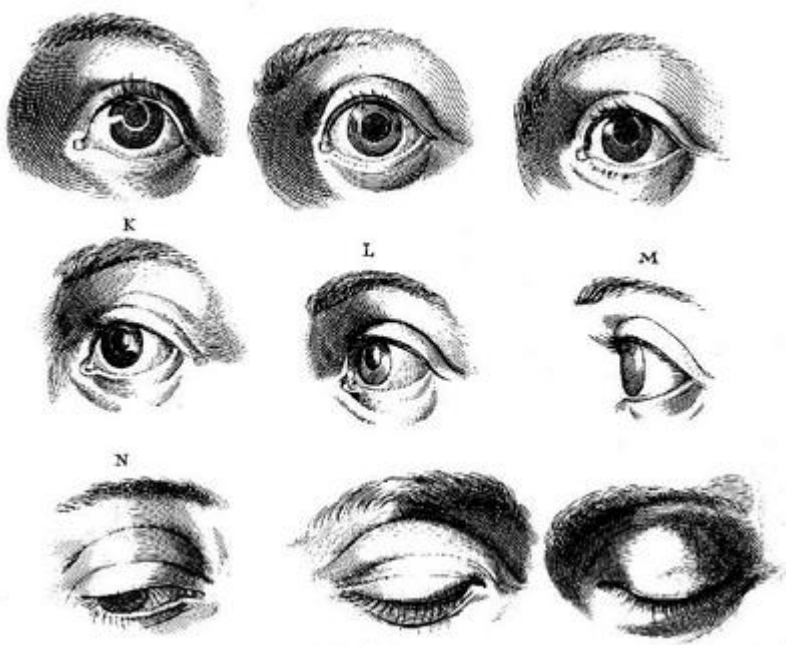
Руки Рембрандта, физический инструмент его искусства, сжимают палитру и кисти, его мизинец плотно обхватил муштабель. На его лоб и щеку падает тень, возможно выдавая в нем очередного пленника поэтической меланхолии, родственного по духу не только мрачноватому Гюйгенсу, но и самому знаменитому меланхолику – Дюреру[36]. Нижняя часть его лица освещена ярче, но недостаточно, чтобы, разглядывая ее, судить о характере художника. Это отличительная особенность Рембрандта, он и впоследствии будет наслаждаться, меняя лица, обличья и маски на каждом новом офорте: в понедельник он нищий, во вторник – мужлан, в среду – трагический актер, в четверг – шут, в пятницу – святой, в субботу – грешник. Но сегодня воскресенье. А в воскресенье лицедей отменил дневной спектакль. Его лицо – книга за семью печатями. На нем нет глаз.

Судя по «сводам образцов», учебникам рисования для начинающих, впервые появившимся в Италии в XVI веке и вскоре

заимствованным и приспособленным для своих нужд голландцами, простейшим заданием, которое давали ученикам в мастерских, было нарисовать человеческое лицо. В конце концов, даже маленькие дети инстинктивно изображают человеческую голову в форме яблока или яйца, так что первое задание будущих живописцев недалеко ушло от детских опытов. Задачей наставника было развить и воспитать инстинктивное ви́дение. Поэтому младшим ученикам предлагалось нарисовать овал, затем разделить его пополам вдоль, а потом разделить пополам еще раз, но уже поперек. На этой простейшей «сетке координат» затем аккуратно распределялись черты: в центре – переносица, по бокам перекрестья – брови. Но когда ученику, ребенку или взрослому, давали задание нарисовать конкретную черту лица, неукоснительно, неизменно, начинали с глаза. «Первым делом следует учиться изображать белки глаз», – писал Эдвард Норгейт в своей книге «Miniatura», вторя бесчисленным рисовальным «сводам образцов»[37]. На гравюре конца XVI века из «свода образцов», выполненной Яном Баптистом Коллартом, предстает мастерская живописца, в которой кипит работа: сам художник пишет святого Георгия, ученик постарше рисует натурщицу, а самый младший пристроился в сторонке и копирует целую страницу одних только глаз. Это глаза, как их требовало изображать классическое искусство, – европейские миндалевидные глаза, соответствующие строгим эстетическим канонам, и перерисовывать их следовало, не упуская ни роговицу, ни радужную оболочку, ни зрачок, ни напоминающий цветочный бутон узелок слезной железы во внутреннем уголке, ни розовую завесу века, ни пушистый веер ресниц, ни надменно изогнутые брови. Глаз надлежало изображать в мельчайших деталях, а от этих деталей и соотношения между ними в свою очередь зависела интерпретация создаваемого характера, власть тех или иных страстей над персонажем картины. Зрачок, расширенный настолько, что, кажется, его кромешная мгла вот-вот поглотит всю радужную оболочку, свидетельствовал об одном темпераменте, опущенное верхнее веко – о совершенно другом. Глаз, в котором различима лишь белая склера, а радужная оболочка и зрачок сократились до размеров булавочной головки, позволял представить ужас, крайнее изумление или дьявольскую ярость. Карел ван Мандер, автор первого голландского пособия для художников, включавшего длинную дидактическую поэму, напоминал читателям, что адский перевозчик душ умерших Харон (ван Мандер мог бы привести в качестве примера и всю его демоническую свиту) на фреске Микеланджело «Страшный суд» показан именно с обезумевшим, исполненным ярости взором, как

предписывал изображать его Данте: «И вкруг очей змеился пламень красный»[38]. Для ван Мандера глаза были «зерцалом духа», «окнами души», но также «обителью желания, посланцами страстей»[39]. В 1634 году Генри Пичем, не жалея усилий, убеждал читателей, что

> «великого искусства требует изображение Ока, дающего, либо матовостию и тусклостию своей, либо живостию выражения, представление о самом душевном строе своего обладателя… Примером сего может служить графический портрет шута или идиота, характер коего художник показывает посредством прищуренных глаз, морщинок, расходящихся от смеха от уголков оных к вискам, а также рта, столь широко разинутого от смеха, что виднеются зубы. Напротив, достойного, богобоязненного отца семейства должно изображать с выражением лица одновременно возвышенным и смиренным, и на созерцателя он должен устремлять взор торжественный и строгий, коего художнику надобно добиваться, закрывая верхним веком бóльшую часть глазного яблока. Таковой взор есть свидетельство сдержанности и трезвости натуры…»[40]



Гравированные образцы глаз из учебника Криспейна ван де Пассе «Van ‘t ligt der teken en schilderkonst» («О блеске и великолепии рисования и живописи»). Амстердам, 1643.

Колумбийский университет, библиотека Эйвери, Нью-Йорк

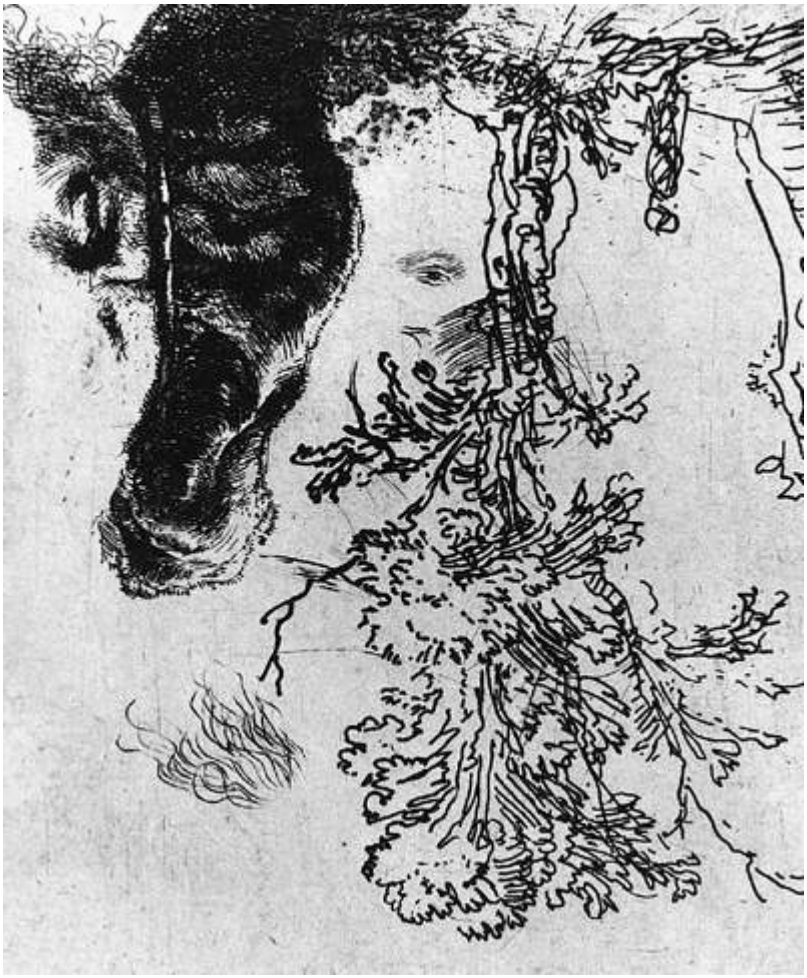
Поэтому глаза следовало изображать с чрезвычайным тщанием. Так, нельзя было писать белки глаз чистыми, несмешанными свинцовыми белилами, поскольку в таком случае око представало тусклым, словно в начальной стадии катаракты; напротив, в свинцовые белила надлежало добавлять малую толику черной краски. Точно так же зрачок никогда не писали одним лишь черным, но всегда добавляли коричневую умбру с примесью сажи и совсем крохотной – белил, а для темной радужной оболочки использовали ламповую копоть и чуть-чуть яри-медянки[41]. Такая незначительная деталь, как едва заметный световой блик, помещенный на зрачке, либо на радужке, либо на обоих, в зависимости от размера, формы и угла отражения могла придать портретируемому вид радостный или безутешный, похотливый или надменный.

Рембрандт ван Рейн. Художник в мастерской (фрагмент: голова и плечи)

Искусство появилось, когда человек впервые нарисовал глаз[42]. Обозначая контуры глаза, ученик живописца одновременно проходил посвящение в тайны искусства и создавал его эмблему, посредством схематичного символа провозглашая могущество зрения. Любой художник в годы ученичества рисовал глаза так часто, что они, возможно, навсегда запечатлелись в его бессознательном, и оттого, даже став мастером, он продолжал в задумчивости выводить на пустом листе блокнота или вырезать на гравюрной доске каракули, формой напоминающие человеческий глаз. В некоторых своих офортах, ясно свидетельствующих о творческом озарении, Рембрандт гравировал глаза, просто парящие в пустоте, в отрыве от лица, которое им надлежало украшать. На одной такой офортной доске, гравированной в сороковые годы XVII века, Рембрандт с одной стороны изобразил дерево, а поодаль – верхнюю часть собственного лица, лоб и правый глаз, отчетливо различимый под беретом. Однако между головным убором и деревом, совершенно вне всякого лика, взирает другое око, детально показанное, широко отверстое, неотрывно и строго устремленное на нас, зрителей, не знающее себе равных видение.

Выходит, Рембрандт всегда писал глаза совершенно сознательно. И как же он изображает глаза живописца на картине «Художник в мастерской»? Он берет самую тонкую кисточку, окунает ее заостренный кончик в черный пигмент и выводит на лице контур не маленьких миндалин, а скорее свинцовых дробинок или зернышек малаккского перца, двух густо закрашенных буковок «о», словно бы не отражающих, а поглощающих свет. Чтобы написать их, Рембрандт, вероятно, сделал на деревянной доске маленькие, идеально правильные точки, а потом обводил эти точки кистью до тех пор, пока они не превратились в две круглые булавочные головки. Эти глаза совершенно лишены выпуклости. Они не мягко выступают из глазниц, подобно черным стеклянным бусинкам – кукольным глазкам. Они матовые и тусклые, абсолютно плоские и не выделяются на фоне лица. Они и вправду кажутся черными дырами, провалами, однако за ними что-то не погибает, а рождается. За этими крохотными, точно просверленными глазками-скважинами в глубоко таимом, сокровенном пространстве воображения происходит загадочный процесс, одни колесики цепляются за другие, механизмы мышления тихо жужжат и приводят в движение другие детали, словно изящные пружинки, балансиры и шестеренки часов. В сознании живописца рождается замысел картины, *этой* картины.

Рембрандт отдавал себе отчет в том, что ни одно выражение глаз из стандартного живописного набора не подойдет его персонажу, и уж точно не остекленевший взор, устремленный в пустоту. Вместо этого он выбирает мрак, зримый аналог творческой фантазии, того самого сна наяву, который все авторы, писавшие об искусстве, со времен Платона определяли как подобие транса. Чаще всего это измененное состояние именовалось латинским словом «ingenium», а символом его считалась некая грация или муза в крылатых сандалиях, бежавшая всего грубого и приземленного. «Ingenium», или «inventio», было божественной составляющей, без которой всякое умение и знание законов ремесла превращались в поденщину. Способность ощущать ниспосылаемое свыше вдохновение, она одна лишь отличала гениев от просто талантливых. Ее нельзя было обрести упорным трудом, как знание или умение. Она была прирожденной и, страшно вымолвить, внушала трепет и слыла Божественным даром. Поэтические видения ниспосылались благословенным, изначально наделенным внутренним зрением в состояниях, подобных трансу, вроде тех, что испытывал «божественный ангел» Микеланджело. И хотя на первый взгляд ничто так не далеко от микеланджеловских образов, как наш персонаж, пряничный человечек в убогой мансарде, складывается ощущение, будто Рембрандт действительно прочел посвященные Микеланджело страницы Вазари, где тот описывает уединение, потребное истинному гению, чтобы выносить тот или иной творческий замысел. «…Микеланджело любил одиночество, – писал Вазари, – как человек, преданный своему искусству, которое требует, чтобы ему отдавались безраздельно и только о нем размышляли; и необходимо, чтобы тот, кто хочет им заниматься, избегал общества, ибо кто поглощен размышлениями об искусстве, в неприкаянности и без мыслей никогда не останется. Те же, кто сие приписывает чудачествам и странностям, заблуждаются, ибо желающий работать хорошо должен удалиться от всех забот и докук, коль скоро талант требует углубленности, уединения и покоя, а не умственных блужданий»[43].



Рембрандт ван Рейн. Лист с этюдами дерева и глаза и неоконченным автопортретом (перевернут, чтобы отчетливее показать глаз). Ок. 1642. Офорт. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Неужели двадцатитрехлетний сын мельника из набожного ремесленного Лейдена, где ему явно становилось тесно и скучно, уже дерзновенно воображал себя воплощением Гения? Неудивительно, что уроженец Утрехта Арнаут ван Бухелл, познакомившийся с Рембрандтом в 1628 году, счел, что тот «снискал несколько преждевременную славу»[44]. Впрочем, Рембрандт вовсе не видел себя гением в современном смысле этого слова, то есть превосходящей свое окружение фигурой, которая ведет непрерывную жестокую войну с культурой, судьбою данной ему от рождения, признает ответственность только перед собственным образом музы и наслаждается отчуждением. Отчуждение и одиночество действительно выпали Рембрандту на долю, но это произошло позднее и не по его воле. С другой

стороны, не стоит недооценивать причудливой оригинальности, которую сам он осознал столь рано. «Ingenium» означает нечто большее, нежели просто ум. Она предполагает одаренность, божественную искру, и, хотя с деревянной доски на нас взирают две темные глазницы, в сознании персонажа явно зреет одушевленный этой искрой творческий замысел. Может быть, Рембрандт намеренно изобразил своего персонажа в весьма свободной манере, на фоне заурядной обстановки, чтобы чем-то уравновесить в глазах зрителей всю безрассудную гордость своей невероятной творческой затеей. Впрочем, и эта рассчитанная грубость была притворством и лукавством. Дюрер, предмет страстного обожания и неослабевающего интереса всех нидерландских художников, однажды заметил, что

> «…способный и опытный художник может даже и в грубой мужицкой фигуре, и в малых вещах более показать свою великую силу и искусство, чем иной в своем большом произведении. Эти странные речи смогут понять лишь большие художники, и они скажут, что я прав. Отсюда следует, что один может в течение одного дня набросать пером на половине листа или вырезать своим резцом из маленького куска дерева нечто более прекрасное и совершенное, нежели большое произведение иного, который делал его с величайшим усердием в течение целого года. Ибо Бог нередко дарует одному человеку такой разум и такие способности учиться и создавать прекрасное, что подобного ему не найдешь ни в его время, ни задолго до него, и после него не скоро появится другой»[45].

Поэтому, даже если Рембрандт и не считал себя гением, он, безусловно, осознавал свою многообещающую оригинальность, ведь во всей голландской живописи 1629 года не найти ничего равного «Художнику в мастерской» по искусству исполнения и изощренности замысла. История знает множество автопортретов художников, до и после Рембрандта, которые различными хитроумными способами пытались обозначить свое присутствие в мастерской и одновременно подчеркнуть свое отсутствие. Они являлись зрителям в образе своего портрета, оставленного на мольберте (Аннибале Карраччи), в отражении в зеркале (Пармиджанино) или в стеклянной поверхности кубка, на гравюре, небрежно брошенной среди безделушек, принадлежащих другому живописцу. Однако никто из них не дерзал предстать самим олицетворением живописи. И даже Рембрандт ловко обманул зрителей, приняв театральную роль и надев маску с

прорезями для глаз, как ни странно, напоминающую ту, что представлена в самом знаменитом сборнике эмблем XVII века как неотъемлемый атрибут, висящий на шее у Живописи, Pittura. Рембрандт же исчез, скрывшись за своей Личиной.

Все ли в этом изощренном, невиданно смелом и оригинальном театральном представлении сумел разгадать проницательный ум Константина Гюйгенса? Обратил ли он вообще внимание на «Художника в мастерской», скромно притаившегося среди более эффектных исторических картин, которые заполонили мансарду Рембрандта? Не решил ли он, что «картина в картине», большая доска, – это некий намек на грандиозные, величественные полотна в историческом жанре, которых он ожидал от Рембрандта? Без сомнения, он был очарован и Рембрандтом, и Яном Ливенсом и даже в совершенно несвойственной ему манере провозгласил, что когда-нибудь они затмят всех мастеров прошлого к северу и к югу от Альп. Однако он не мог избавиться от ощущения, что перед ним – два неограненных алмаза, прирожденные таланты, которым недостает учености, и волей-неволей относился к ним покровительственно. По-видимому, тщательно рассчитанная поза, нарочито небрежные манеры Рембрандта, притворившегося эдаким рубахой-парнем, «душа нараспашку», обманули Гюйгенса и заставили его поверить, что он нашел одаренного самоучку. Однако на самом деле Рембрандт, окончивший латинскую школу и по крайней мере некоторое время обучавшийся в Лейденском университете, мог помериться эрудицией с любым ученым. Не пришло ли Гюйгенсу в голову, что ослепительная линия вдоль освещенного края картины, возможно, аллюзия, отсылающая к самой знаменитой игре в творческое соперничество, которую знала история искусства? О ней читали и Ливенс, и Рембрандт, которым явно случалось состязаться за мольбертом, и они наверняка ожидали, что зрители, разгадав такую живописную реминисценцию, испытают что-то вроде блаженного, счастливого потрясения.

Об этом состязании повествует Плиний, излагая истории античных художников, в особенности жизнеописание любимого художника Александра Великого Апеллеса Косского. В XVII веке всякий помнил самый известный анекдот об Апеллесе: он-де столь искусно написал портрет Панкаспы, возлюбленной Александра, что в награду царь даровал ее художнику. Живописцы особенно чтили Апеллеса как родоначальника их искусства и идеальную ролевую модель. В конце концов, он был художником, снискавшим благосклонность и удостоившимся

дружбы величайшего правителя, какого только знал мир. Его жизнеописание предстает агиографией гения. Согласно Плинию, однажды Апеллес услышал о существовании серьезного соперника, Протогена, и отплыл на остров Родос на него взглянуть. «По слухам, [он] тотчас же направился в его мастерскую. Самого его не было, но одна старуха сторожила огромную доску на станке, подготовленную для картины. Она ответила, что Протоген вышел, и спросила, как передать, кто его спрашивал». Апеллес оставил визитную карточку: «…схватив кисть, [он] провел по доске краской тончайшую линию»[46], словно поставив подпись, ведь невероятно искусный и усердный Апеллес взял себе за строгое правило не прожить «ни дня без линии», «Nulle dies sine linea». (Впоследствии эпоха Ренессанса превратила эту максиму в девиз всех художников, писателей и поэтов, склонных к аскетической самодисциплине: «Ни дня без линии», «ни дня без строчки».) Протоген вернулся, увидел линию, принял вызов и решил достойно на него ответить: он «другой краской провел на той же линии более тонкую»[47]. Как это обычно бывает в подобных апокрифических повествованиях, Апеллес возвратился, опять-таки по удивительному совпадению не застав Протогена; он вступает в состязание и совершает беспроигрышный ход: добавляет на доске третью, тончайшую линию, пересекающую первые две. Протоген признает себя побежденным и бросается вдогонку за своим удачливым соперником, чая упредить его отплытие из гавани. «Они решили оставить так эту доску для потомства, всем, но в особенности художникам, на диво»[48]. «Я слышал, – печально прибавляет Плиний, – что она сгорела во время первого пожара дома цезаря на Палатине. Мы видели ее до этого – на ее обширной поверхности не было ничего другого, кроме едва видимых линий, и среди выдающихся произведений многих художников она была похожа на пустую, тем самым привлекая к себе внимание, более знаменитая, чем любое произведение»[49].

Что, если сверкающая линия, проведенная Рембрандтом вдоль края «картины в картине», содержит отсылку к этому знаменитому античному состязанию? (Впрочем, это только моя гипотеза.) Тогда это самая беззастенчивая похвальба, безудержное самовосхваление при помощи минималистских эстетических средств. А что, если Гюйгенс разгадал игру Рембрандта и интерпретировал «Художника в мастерской» как хитроумный, насыщенный аллюзиями диалог с искусством прошлого? Произвел ли он на Гюйгенса должное впечатление? Впрочем, Гюйгенса интересовали не ученые игры, а грандиозные исторические полотна, парадные портреты, галантные

празднества, образы княжеского величия. Если в 1629 году он правильно оценил творчество Рембрандта, то, возможно, ощутил смутное беспокойство и неловкость и пришел к выводу, что Рембрандт, при всем его несомненном таланте, пожалуй, чересчур своеобычен. Вдруг покровительствовать ему будет не так-то легко?

И что же прикажете Гюйгенсу делать с такой оригинальностью? Ему-то требовалось высокое качество – надежность, проще говоря, свой домашний, приученный Рубенс. А гений? Что следует понимать под «гением»?

V. Нью-Йорк, 1998 год

Подобное затруднение испытывала и вся искусствоведческая наука, занимающаяся Рембрандтом. До того как монографии стала патрулировать «полиция анахронизмов», было время, и не столь уж далекое, когда имя Рембрандта ни в одной научной работе не употреблялось без эпитета «гениальный». В глазах бесчисленных миллионов зрителей, ощущающих безотчетный восторг перед его полотнами, подобная характеристика выглядит столь же естественно, сколь и применительно к Шекспиру, Рафаэлю, Сервантесу, Мильтону или Бернини, притом что все они жили и творили, прежде чем романтики радикально переосмыслили понятие «гений». Например, так неизменно величали Микеланджело и в Италии, и за ее пределами. Вскоре после его смерти биографы художников взяли себе за правило именовать любого живописца или скульптора, дар которого был неповторим, необъясним и ускользал от точных определений, чудом, талантом, столь превосходящим современников, что явно был ниспослан свыше и имел божественную природу. С другой стороны, тот же исключительный дар зачастую свидетельствовал о склонности к уединению, меланхолии и даже приступам безумия. Одинокий художник, эксцентричный в своих привычках, подверженный частым сменам настроения, непрерывно воюющий с вульгарным и неразвитым эстетическим вкусом современников или с условностями, навязываемыми ему академической посредственностью, поступающий наперекор ожиданиям меценатов, отнюдь не был выдуман искусствоведами XIX века[50]. Так авторы XVII века описывали (и зачастую поносили), например, Сальватора Розу: всего девятью годами моложе Рембрандта, он приобрел печальную известность, надменно пренебрегая желаниями покровителей. Разумеется, признавать эксцентричность и упрямство гения вовсе не означало

восхищаться этими чертами, и многие художественные критики, писавшие о любопытных, оригинальных живописцах, графиках и скульпторах, видели в их капризном нраве проявление недостойного потворства собственным страстям.

Однако, с тех пор как наиболее тонкий и проницательный из исследователей Рембрандта, искусствовед Ян Эмменс, опубликовал в журнале с подходящим названием «Tirade» («Разглагольствования») статью, в которой яростно раскритиковал вульгарный, по его мнению, обычай восхвалять Рембрандта, большинство его коллег стали считать своим профессиональным долгом морщить нос при одном только упоминании о гениальности художника[51]. Послевоенное поколение с недоверием относилось к «поклонению идолам» в сфере культуры, и его нетрудно понять. В Нидерландах преувеличенное, благоговейное уважение к народным героям, даже к писателям, поэтам, художникам, тем более не находит отклика, и причина тому – печальные и горькие страницы голландской истории. В 1944 году голландские коллаборационисты, сотрудничавшие с фашистским режимом, вознамерились с помпой отметить национальный «День Рембрандта» в годовщину его рождения, чтобы создать некую альтернативу втайне празднуемому патриотами дню рождения королевы Вильгельмины, которая в ту пору находилась в изгнании в Лондоне[52]. При этом столь неудобный факт, как общение Рембрандта с евреями, решено было игнорировать (хотя это и вызывало протест у некоторых офицеров СС). Нелепые попытки превратить Рембрандта в идеальное воплощение Великой Германской Культуры, для чего одному композитору даже была заказана опера «Ночной дозор», не встретили одобрения в обществе. Однако этот эпизод, видимо, запечатлелся в народной памяти как наиболее вопиющий пример неразборчивого «рембрандтопочитания».

Впрочем, даже если сбросить со счетов данный образчик извращения самой памяти о художнике, послевоенное неприятие любых типов «культурных героев», которое в своей крайней форме выразилось в попытке полностью отвергнуть идею авторской оригинальности, неизбежно стало отрицать новаторство и неповторимость Рембрандта. Эмменс в своей докторской диссертации «Рембрандт и правила искусства» («Rembrandt and the Rules of Art») сделал следующий шаг по пути изгнания Рембрандта из канона и ниспровержения с пьедестала, заявив, что-де «миф» о Рембрандте – нарушителе правил был создан критиками, которые после его смерти распространили явно свойственное ему пренебрежение классическим декорумом

на всю его карьеру. По мнению Эмменса, творчество Рембрандта вполне соответствует условностям начала XVII века, а значит, Рембрандт никогда не был «еретиком», как окрестил его один художественный критик конца XVII века. Он якобы никогда не стремился нарушать правила. Напротив, с самого начала он-де был склонен скорее следовать нормам, нежели отвергать их.

Таким образом, вместо Рембрандта-мятежника мы получили Рембрандта-конформиста. Это, мягко говоря, другая крайность. Да, «Художник в мастерской» обнаруживает глубину мысли и учености автора и потому дает представление, возможно иллюзорное, о той серьезности, с которой Рембрандт воспринимал принципы своего призвания. Разумеется, в картине полным-полно всяческих ученых клише. Но самая *форма*, которую они обретают у Рембрандта, облик, который придает им Рембрандт, бесконечно далеки от любых клише. Вместо того чтобы загромоздить картину множеством традиционных эмблем и символов, отсылающих к тому или иному ученому тексту, Рембрандт сделал своим кратким манифестом сам творческий замысел и процесс его воплощения. Никакие художественные конвенции того времени не предвещали подобной картины, с лежащей в ее основе изощренной идеей и обманчиво простым внешним решением. Это Рембрандт в ореховой скорлупке, это квинтэссенция его живописи.

Сегодня мы можем не волноваться из-за того, что оригинальностью Рембрандта уж слишком преувеличенно восхищаются. Если прежде он стараниями искусствоведов и критиков величественно возвышался над своими современниками, то теперь усилиями тех же искусствоведов и критиков сливается с толпой. «Исследовательский проект „Рембрандт“», изначальной целью которого было раз и навсегда отделить безусловно аутентичные авторские работы мастера от картин и гравюр его не столь талантливых подражателей, последователей и учеников, кончил тем, что, с точки зрения некоторых искусствоведов (но не моей), не столько обозначил, сколько затушевал разницу между ними. Знаменитую манеру Рембрандта, с ее мощным импасто и театральным освещением, с точки зрения некоторых искусствоведов (но не моей), столь легко воспроизвести, что обозначить границы между оригиналом и подражанием сейчас почти невозможно. Если ныне Рембрандту и не вовсе отказывают в оригинальности, то считают ее продуктом воздействия неких внешних условий: тогдашнего общества и его культуры, или религиозных взглядов художника (каковы бы они ни были), или его учителей, или меценатов, или сложившейся в те годы в Амстердаме политической ситуации, или сложившейся

в те годы в Голландии экономической ситуации, или традиций, бытовавших в его мастерской, или литературы той эпохи. Подобная детерминистская точка зрения сегодня очень и очень модна. Конечно, все перечисленные факторы оказывали влияние на его творческое развитие, однако, полагаю, не определяли его всецело.

Впрочем, теперь, когда мы отвергли банальное мнение, что картины Рембрандта якобы появлялись на свет, как Минерва из головы Юпитера, в полном вооружении, когда мы имеем основания полагать, что он вовсе не бежал от окружающего его мира и был скорее общественным, нежели антиобщественным животным, мы не можем смотреть на наиболее сильные его работы, будь то картины, рисунки или гравюры, и не испытывать потрясения, осознавая простую истину: как сказал Дюрер по иному поводу, «подобного ему не найдешь ни в его время, ни задолго до него, и после него не скоро появится другой»[53].

Но начиналось все не так просто. Несмотря на свою незаурядную творческую фантазию, Рембрандт, которого открыл Гюйгенс, постоянно соизмерял свои успехи с достижениями собратьев по цеху: своего амстердамского учителя Питера Ластмана, своего лейденского друга и соперника Яна Ливенса, возможно, даже своего великого соотечественника, художника эпохи Ренессанса Луки Лейденского, а также великолепной плеяды нидерландских мастеров, канонизированных ван Мандером. Однако чаще всего, на протяжении целых десяти лет, предметом страстной творческой зависти, подражания и восхищения был для Рембрандта «принц живописцев и живописец принцев» Питер Пауль Рубенс. Чтобы обрести неповторимую оригинальность, Рембрандту сначала пришлось сделаться чьим-то двойником[54].

Возможно, зависть Рембрандта и его стремление уподобиться великому фламандцу подогревались восхищением, которое испытывал к Рубенсу Гюйгенс, личным знакомством Гюйгенса с прославленным мастером, его желанием призвать Рубенса ко двору Фредерика-Хендрика и видеть его придворным живописцем, если позволят обстоятельства и будет заключено перемирие. В любом случае нельзя было избежать сравнения с Антверпенским Идеалом. Слово «идеал», «paragon», как и слово «quiddity», в XVII веке было многозначным и означало не только верх совершенства, но и объект соперничества. История искусства в значительной мере трактовалась в подобных терминах: «идеальными соперниками» выступали друг для друга Апеллес и Протоген, два других древних грека – Зевксид и Паррасий,

Микеланджело и Рафаэль, а в недалеком будущем этот список предстояло пополнить Бернини и Борромини.

Большинство посетителей музеев видят скорее различие, чем сходство между Рубенсом и Рембрандтом. Тот, кто останавливается перед картинами Рубенса, склонен испытывать трепет и чуть ли не сжиматься в комочек при виде гигантских загадочных симфоний, разыгрываемых на холсте. К Рембрандту, напротив, подходят почти вплотную, словно здороваясь с приятелем. Разумеется, Рембрандт в итоге стал художником, которого Рубенс не мог даже вообразить, а тем более предвидеть. Однако на протяжении десяти лет столь важного ученичества, когда Рембрандт превращался из просто недурного в несомненно великого живописца, он был совершенно очарован Рубенсом. Рембрандт внимательно разглядывал гравированные копии великих картин Рубенса на религиозные сюжеты и писал собственные их версии, пытаясь одновременно подражать им и в чем-то отдаляться от оригинала. Изучая картины Рубенса в историческом жанре, Рембрандт целиком заимствовал позы персонажей и композиционные решения, приспосабливая их к собственным сюжетам. И его желание сбылось. Гюйгенс и штатгальтер заказали Рембрандту самый «рубенсовский» живописный цикл, какой только можно было представить себе в Голландской республике: ему поручили написать серию картин на тему «Страстей Христовых». Она составила его славу и едва не погубила.

Впрочем, это еще не все. Когда на продажу выставили картину Рубенса «Геро и Леандр», Рембрандт приобрел ее. На деньги, вырученные за «Страсти Христовы», он купил дом у той же семьи, что в свое время продала Рубенсу его роскошную городскую виллу в Антверпене.

Признанный мастер не давал Рембрандту покоя. Он сделался двойником Рубенса. Он стал облачать своих персонажей в одеяния рубенсовских героев, заимствовал позу и костюм у человека в тюрбане, изображенного на рубенсовской картине «Поклонение волхвов», и наделял ими себя самого. Впервые гравируя свой поясной автопортрет в роскошном тяжелом плаще, он словно бы перенес собственное лицо на тело своего «идеального соперника» и принял его благородную осанку. Лицо отчетливо произносило: «Рембрандт», но тело и одеяние чуть слышно шептали: «Рубенс».

VI. Гаага, зима 1631/32 года

С Рембрандтом что-то случилось. Он утратил какую-то часть собственной оригинальности. Он больше не писал крохотные и очень достоверные свидетельства творческого просветления, в которых сам представал олицетворением живописи, завороженно застывшим посреди скудно обставленной мастерской. Он и думать забыл о хулиганских автопортретиках-tronies, на которых являлся зрителю грубым выпивохой с носом картошкой, с копной растрепанных волос и с черными, лишенными всякого выражения прорезями вместо глаз. Постепенно он превращался для себя в объект утонченного самолюбования: черты обретают несвойственную им прежде правильность, лицо делается все более тонким, почти худощавым, берет украшает страусовое перо и усыпанная драгоценными камнями лента, на плечах картинно лежит золотая цепь, ниспадающая на грудь. Наверное, зеркалу пришлось немало потрудиться. Теперь его манера сделалась плавной и гладкой, как пристало придворному художнику, этакому пажу с палитрой и кистями. Все поверхности поблескивают, словно покрытые эмалью или лаком.

По-видимому, перед Рембрандтом открывались радужные перспективы. В конце 1629 года Константин Гюйгенс, явно очарованный его талантом, приобрел для штатгальтера Фредерика-Хендрика *три* его картины, включая автопортрет. А принц немедля подарил их Роберту Керру, лорду Анкраму, придворному Карла I, из числа тех шотландцев, которых Ван Дейк любил изображать в переливчатом муаре. Анкрам прибыл в Гаагу на похороны королевского племянника, сына Зимнего короля и королевы Богемской. Его собственный сын Уильям Керр служил в войске штатгальтера, осаждавшем Хертогенбос, поэтому шотландский лорд вместе со множеством других сановников выехал в пышной карете в Брабант, чтобы 14 сентября стать свидетелем капитуляции города. Над городскими стенами плыл непрерывный колокольный звон, в честь героя-победителя слагались бесконечные панегирики, в том числе на латыни, вино лилось рекой, все предавались едва ли не экстатическим восторгам.

Фредерик-Хендрик не без оснований хотел произвести на Анкрама впечатление. Он знал, что король Испании отправил к королю Англии чрезвычайным посланником самого Рубенса, подумать только! Рубенсу предстояло приложить все усилия, чтобы заключить между этими странами мирный договор и тем самым вывести такое могущественное государство, как Англия, из сферы влияния антигабсбургской коалиции. Поскольку Фредерик-Хендрик сам был большим поклонником искусства Рубенса (а кто не был?) и насчитывал в своей коллекции шесть его работ, это

известие, видимо, очень его задело. Хуже того, кажется, Рубенс настолько преуспел в выполнении своей миссии, что Карл I, услышав о падении Хертогенбоса, якобы разрыдался. Но не того желали в Гааге. Поэтому там организовали мирную, но довольно бесхитростную кампанию по возвращению Карла в стан протестантов. А чем же прельстить этого короля из династии Стюартов, который, при всех своих недостатках, был известным покровителем искусств, если не изысканным собранием шедевров? Как и ожидалось, в должное время дар, полученный Анкрамом от Фредерика-Хендрика, оказался в быстро растущей коллекции короля Английского. Несомненно, это дипломатическое наступление по законам хорошего вкуса продумал Гюйгенс. «Рубенс оказывает нам дурную услугу, – возможно, сказал он принцу. – Что ж, давайте покажем Стюарту, что и у нас есть художники, способные соперничать с Рубенсом и не уступающие ему ни одним штрихом, ни одним мазком: наш Ливенс, наш Рембрандт!»

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в берете с пером. 1629. Дерево, масло. 89,5 × 73,5 см. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон

Разумеется, работая над своим автопортретом, Рембрандт и не подозревал, что ему суждено попасть в коллекцию английского короля. С другой стороны, Гюйгенсу могло показаться забавным и уместным включить в число предназначенных Карлу I даров автопортрет молодого художника, на котором тот украсил себя массивной золотой цепью. Все знали, что один из немногих автопортретов, которые написал Рубенс, был в 1623 году послан в дар Карлу Стюарту, тогда еще принцу Уэльскому. На этом полотне, известном по крайней мере еще в одной копии, на груди Рубенса, под воротником, едва различимы несколько звеньев тяжелой цепи. Так носили эти украшения благовоспитанные, сдержанные джентльмены. Подобные цепи принцы даровали

своим наиболее почитаемым подданным в знак признания их заслуг. Звенья цепи словно бы навеки соединяли правителя и слугу неразрывными узами. Принимая эти золотые оковы, подданный соглашался на свою вассальную зависимость от принца. Взамен он становился фаворитом своего лорда, его приближенным, входил в его ближайший круг. Иногда подобной чести удостаивались и живописцы. Прадед нынешнего короля Испании, император Карл V, пожаловал такую цепь Тициану. Его сын, Филипп II, наградил своего любимого фламандского художника Антониса Мора из Антверпена золотой цепью, цена которой, по словам ван Мандера, составляла три тысячи дукатов[55]. Впоследствии Ван Дейк напишет автопортрет с огромным подсолнечником, эмблемой королевской власти во всей ее славе и великолепии, и с массивной золотой цепью, которую он отводит рукой, словно горделиво демонстрируя зрителям. Однако никто не удостоился большего числа цепей, чем Рубенс. По слухам, целые гирлянды таких цепей украшали изящное бюро в его роскошном антверпенском доме.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в берете, с золотой цепью. Ок. 1630. Дерево, масло. 69,7 × 57 см. Художественная галерея Уокера, Ливерпуль

Но разумеется, никто никогда не награждал ничем подобным Рембрандта. Голландия отвергла монархическую форму правления, а штатгальтеры были лишены и склонности, и права удостаивать кого бы то ни было таких наград. С другой стороны, раздобыть побрякушки для украшения костюма было не так трудно, а судя по тому, что Рембрандт использовал этот мотив так же часто, как и доспехи, в его распоряжении находилось что-то вроде театрального реквизита, который он любил изображать в своих фантастических, причудливых портретах. Вот и на автопортрете, подаренном лорду Анкраму, он красуется в золотой цепи, почетном знаке отличия, тем самым беззастенчиво возводя себя в дворянское достоинство. Однако это никого не оскорбило.

Возможно, Гюйгенса позабавила мысль о том, что его золотой мальчик, неограненный алмаз, потеснит Рубенса в галерее Карла I. А Рембрандт, в свою очередь, может быть, полагал, что Гюйгенс тотчас поймет его невинные притязания. В конце концов, разве самому Гюйгенсу не будет вот-вот дарован титул барона, «синьора» Зюйлихемского, а вместе с ним и права на владение поместьем, которое он только что приобрел?

К зиме 1631/32 года Рембрандт, несомненно, почувствовал, что его ожидает блестящая будущность придворного живописца, пажа с палитрой и красками. Он уже перебрался из Лейдена в Амстердам. Однако наверняка время от времени наведывался в Гаагу, поскольку старший брат Гюйгенса, секретарь Генеральных штатов Мориц, и его друг Жак де Гейн III заказали ему «портреты дружества» – парные портреты, которые, после смерти одного из изображенных, воссоединялись во владении другого (в данном случае Морица Гюйгенса). Константина, недавно удостоившего заказом портрета Ливенса (а возможно, и Рембрандта), не могло не раздосадовать столь дерзкое и беззаконное совместительство. Подумать только, его протеже принимает заказы без его ведома, и не от кого-нибудь, а от его собственного брата! Поэтому естественно, что он стал критиковать результат. В 1633 году Гюйгенс сочинил краткую язвительную сатиру, в которой осмеивал Рембрандта, якобы не сумевшего достоверно передать черты де Гейна: «Дивись же, о читатель, / Чей бы портрет ты ни зрел пред собою, / Это не изображение де Гейна»[56]. Однако Гюйгенс не настолько разозлился, чтобы помешать карьере Рембрандта при дворе. А в 1632 году молодому живописцу достался заказ, о котором любой художник в его положении мог только мечтать: профильный портрет принцессы Оранской, Амалии Сольмской, вид слева, возможно, в пандан к портрету Фредерика-Хендрика, на котором тот также был изображен в профиль, но смотрел вправо.

Рембрандту только что исполнилось двадцать пять. За семь лет до этого он еще был учеником амстердамского художника Питера Ластмана, автора картин на исторические сюжеты. Если сейчас он ощущал некоторое головокружение от успехов, это было простительно. Он стучался в двери высшего общества и готовился войти в мир состоятельных патрициев, высших сановников и государственных деятелей. Наверное, ему уже не терпелось прикоснуться к тяжелой парче.

Гаага как раз переживала самые безмятежные, безоблачные дни. За первое десятилетие штатгальтерства Фредерика-Хендрика она превратилась из скромного городка, где только и было что административные здания да казармы, в изящную, хотя и

небольшую по размерам правительственную резиденцию. Средневековый готический Рыцарский зал, в котором проходили заседания Генеральных штатов, сделался частью внутреннего двора изысканного комплекса зданий в стиле Северного Ренессанса, выходившего на озеро Вейвер. По другую сторону озера, вдоль обрамленного липами бульвара Ланге Форхаут, стали появляться особняки с известняковыми пилястрами и фронтонами. Позади кварталов, где издавна располагались штатгальтер и Генеральные штаты, Фредерик-Хендрик приказал перекопать старинный огород графа Голландского и разбить на его месте Плейн, северный вариант итальянской пьяццы, специально приспособленный для спектаклей-маскарадов и балетов на открытом воздухе, излюбленных развлечений принца и принцессы[57]. Гаага сознательно выбрала аристократический по голландским меркам тип поведения: на каждом шагу приезжего встречали конюшни, ателье дорогих портных, школы фехтования, а в окрестных лесах что ни день устраивались охоты. На бульваре Форхаут иностранные дипломаты, задававшие тон в городе, вели ожесточенные войны, через посредство конюших и форейторов состязаясь в длительных гонках на каретах, и бились об заклад, чья же шестерка коней, вычищенных до шелковистого блеска, обойдет соперников и станет предметом хвастливой гордости. У какого посланника самый красивый выезд, чья свита носит самые пышные ливреи, кто окружен самыми ослепительными дамами? Неаполитанец? Поляк? Француз? Гаага была городом кавалерийских ботфортов, кружевных жабо, расшитых серебром и золотом черных атласных камзолов, надушенных экзотическими благовониями саше, кубков из раковин наутилуса и жемчужных ожерелий. То и дело проворно скрещивались шпаги, на стол при всяком удобном случае подавались свежие устрицы, ловчие птицы в клобучках дожидались охоты на перчатке у сокольничего, горожане перемывали косточки соседям, не слишком обременяли себя благочестием и давали долгие церемонные ужины.

Гаагу отличала культура, в рамках которой некоторые художники могли сделать недурную карьеру, по крайней мере представившись *ценителями и знатоками искусства, virtuosi*. Так, Хендрик Хондиус, некогда обучавший Гюйгенса рисованию, был известен не только как художник, но и как предприниматель, избравший весьма утонченную сферу деятельности: он публиковал роскошные и дорогие издания, а также регулярно продавал целые коллекции предметов искусства придворным вельможам и богатым буржуа; не случайно его дом находился по соседству с резиденцией штатгальтера[58]. Зимой 1631 года в

художественном мире Гааги царили два неоспоримых *virtuosi*, причем один из них даже не жил там. Это были Геррит ван Хонтхорст и Антонис Ван Дейк, и оба они, каждый по-своему, сделали карьеру благодаря Рубенсу.

К зиме 1631 года Хонтхорст стал в Гааге аристократическим придворным художником. У него были все предпосылки, чтобы быстро и элегантно добиться успеха: он немало пожил в Италии, вращаясь в самом изысканном кругу, в частности жил в доме одного знаменитого мецената, Винченцо Джустиниани, и писал по заказу другого, Шипионе Боргезе, покровительствовавшего в том числе молодому Бернини. Вернувшись в родной Утрехт, он тотчас прославился жанровыми сценами и картинами на исторические сюжеты, пронизанными дрожащим, трепещущим светом свечей и беззастенчиво копирующими драматические светотеневые эффекты, изобретенные Караваджо. Недаром Хонтхорст снискал себе прозвище «Gherardo della notte», Ночной Геррит. Хонтхорст уверенно продвигался на избранном поприще, поставив на поток изготовление исторических полотен и жанровых сценок, исполненных слегка завуалированного эротизма. К 1631 году его четырежды назначали главой утрехтской гильдии Святого Луки, объединявшей живописцев. По словам одного из учеников, мастерская Хонтхорста представляла собой настоящее коммерческое предприятие, а плату за обучение вносили не менее двадцати четырех юношей. Мастера отличали привлекательная внешность, элегантные манеры, известная творческая оригинальность и разносторонность[59]. Поэтому вполне логичным представляется тот факт, что именно к нему обратился Рубенс, когда прибыл в Голландскую республику в июле 1627 года якобы для встречи с собратьями по цеху, но на самом деле с тайной дипломатической миссией. Хонтхорст, как раз перебиравшийся в эти дни в роскошный дом в самом центре города и едва ли не единственный из голландских живописцев разъезжавший в собственной карете, тем не менее дал в честь Рубенса пышный пир, на котором, естественно, не обошлось без обычного обмена тостами и хвалебными речами.

Знакомство с Рубенсом принесло свои плоды. Хонтхорст стал реже писать волооких блондинок с грудями как бланманже, на которых плотоядно взирают в «веселых обществах» проматывающие отцовское достояние шалопаи, пока кто-нибудь перебирает струны плебейской лютни. И напротив, чаще брался за сюжеты вроде рубенсовских «Смерти Сенеки» или «Дианы-охотницы», что принесли славу великому фламандцу; подражание Рубенсу и обеспечит Хонтхорсту популярность и заказы в среде знатных и могущественных. Пока Рубенс все свои силы отдавал

дипломатии, исполняя волю католических Габсбургов, вполне естественно, что принцы антигабсбургской коалиции и их агенты, разыскивающие таланты, как, например, Гюйгенс, занялись поиском подходящей замены. А плодовитый, представительный и разносторонний Хонтхорст не мог не привлечь внимание *второго* гаагского двора: двора Зимнего короля и королевы Богемской, изгнанных из своего королевства армией императора Священной Римской империи в начале Тридцатилетней войны. Так уж случилось, что Зимняя королева была сестрой Карла I, урожденной принцессой Елизаветой Стюарт. Выполненные Хонтхорстом портреты членов ее семьи в аллегорических костюмах произвели на нее столь глубокое впечатление, что она дала ему самые лестные рекомендации для своего брата, короля Англии. Ее совершенно не волновало, что Хонтхорст остался несгибаемым католиком. В конце концов, разве не была католичкой ее невестка, супруга короля Карла Генриетта-Мария Французская?

Геррит ван Хонтхорст. Меркурий, представляющий Свободные Искусства Аполлону и Диане. 1628. Холст, масло. 357 × 640 см. Королевское собрание, Хэмптон-Корт, Лондон

В 1628 году Хонтхорст отправился ко двору Карла I писать портреты Стюартов. Венцом его пребывания в Англии стал самый грандиозный заказ, какой только мог придумать король, – гигантское аллегорическое полотно для Зала торжеств и пиршеств (Banqueting House) дворца Уайтхолл, созданного Иниго

Джонсом. Потолок зала предстояло покрыть огромным картинам Рубенса, опять-таки в аллегорическом ключе представляющим мир, согласие и справедливость, которые снизошли на Англию в предыдущее царствование Якова I, отца нынешнего короля. В 1649 году под этими живописными славословиями Карл I прошествует на эшафот. Однако стену, обращенную к улице Уайтхолл-роуд, занимала картина кисти Хонтхорста, изображающая Аполлона и Диану (то есть Карла и его супругу Генриетту-Марию), которые уютно расположились на пуховых облачках и благосклонно взирают на Семь Свободных Искусств, представляемых Меркурием (то есть герцогом Бэкингемом, одним из наиболее страстных почитателей и коллекционеров Рубенса). Полотно имело столь оглушительный успех, что король удвоил усилия, пытаясь уговорить Хонтхорста остаться в Англии, но тщетно. Впрочем, несмотря на испытанное разочарование, Карл проявил великодушие и милость. Возвращаясь на родину в ноябре 1628 года, Хонтхорст увозил с собой грамоту, провозглашающую его почетным подданным его величества короля Шотландии, Англии и Ирландии, пожизненное содержание в размере ста фунтов в год, три тысячи гульденов за выполненную работу (Рембрандту не заплатили столько ни за одну картину на протяжении всей его карьеры), столовый сервиз на двенадцать персон из чистого серебра, включая две массивные, богато украшенные солонки, и чистокровного коня королевских племенных заводов. Иными словами, он получил стандартное вознаграждение Рубенса.

Антонис Ван Дейк. Портрет Фредерика-Хендрика. Ок. 1631–1632. Холст, масло. 114,3 × 96,5 см. Балтиморский музей искусств, Балтимор

Итак, Хонтхорст добился всего, чего хотел. Никого не заботило, что он исповедует католицизм. Хотя некоторое время он еще прожил в Утрехте, знатные придворные становились в очередь, моля написать их, с детьми и борзыми, либо в штатском платье, либо в облике героев пасторальных поэм – пастушков и пастушек, богов и нимф. Вскоре Хонтхорст сделался личным портретистом штатгальтера и совершенно затмил ранее состоявшего в этой должности пожилого, более строгого и сурового Михила ван Миревелта. Затем Гюйгенс заказал Хонтхорсту декор дворцов Фредерика-Хендрика. Переселившись наконец в Гаагу, Хонтхорст почувствовал себя настоящим вельможей – владельцем роскошного, обставленного по последней моде особняка, со слугами, службами и конюшнями. А

когда в 1641 году его брат, фанатичный католик, был обвинен в ереси и богоотступничестве, штатгальтер немедля вмешался по просьбе Хонтхорста и прекратил преследование.

Поэтому, когда Рембрандту заказали профильный портрет принцессы Амалии, возможно парный к портрету принца кисти Хонтхорста, он невольно вообразил себя обласканным славой и увенчанным почестями собратом Хонтхорста по цеху – богатым, знаменитым, с домами, каретами и золотыми цепями.

Пауль Понтиус по оригиналу Антониса Ван Дейка. Портрет Геррита ван Хонтхорста. 1630-е. Гравюра резцом. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам

Пауль Понтиус по оригиналу Антониса Ван Дейка. Портрет Константина Гюйгенса. 1630-е. Гравюра резцом. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам

Зима 1631/32 года в Гааге была отмечена пребыванием еще одной любопытной исторической личности, которая, возможно, подстегнула желание Рембрандта стать голландским Рубенсом даже в большей степени, чем Хонтхорст. Это был Антонис Ван Дейк. Разумеется, Ван Дейка можно считать самым одаренным и известным учеником Рубенса. Однако с бывшим учителем его связывали весьма сложные отношения, поскольку Ван Дейк тщился стать чем-то бóльшим, нежели живописец, которому заказывают картины, когда к великому фламандцу, увы, нельзя обратиться по политическим соображениям или когда он занят. До 1630 года Ван Дейку лишь отчасти удалось создать

собственную, неповторимую манеру. Самая знаменитая его картина на религиозный сюжет, «Экстаз Блаженного Августина», была выполнена для одной из антверпенских церквей явно под влиянием Рубенса и помещена непосредственно слева от великолепного изображения Девы Марии со святыми кисти его учителя. Что бы он ни делал, по сравнению с Рубенсом, обладающим прочной и блестящей репутацией, при дворе европейских принцев Ван Дейк волей-неволей оказывался на вторых ролях, однако не мог, а возможно, и не хотел искать других покровителей. Так, в Генуе ему заказывали картины те же меценаты, портреты которых за двадцать лет до этого писал Рубенс. Когда он делал карандашный портрет французского филолога, знатока античной культуры Николя-Клода Фабри де Пейреска, со стены комнаты на него, весьма вероятно, взирал со своего автопортрета Рубенс, дорогой друг его модели. Впрочем, когда тебя воспринимают как второго Рубенса, это не только раздражает, но иногда и таит в себе явные преимущества, ведь тогда тебе выплачивают высокие гонорары, эрцгерцогиня Изабелла в Брюсселе назначает тебе содержание как своему придворному художнику, а еще тебя избавляют от уплаты налогов, совсем как Рубенса.

Зимой 1631 года Гаага, вероятно, представлялась Ван Дейку местом, где он наконец-то сможет самоутвердиться и сделаться «принцем живописцев» (при условии, что удастся потеснить Хонтхорста). И там он действительно написал удивительно прекрасные картины: эффектный портрет Фредерика-Хендрика в образе полководца, облаченного в великолепные черные стальные доспехи с золотой гравировкой, роскошную пастораль в духе Тициана, изображающую пастушка Миртилло, облаченного в женские одеяния и с увлечением предающегося игре в поцелуи с нимфой Амариллис. Если принц и принцесса Оранские (и их советник Гюйгенс) хотели раз навсегда показать миру, что повелевают отнюдь не кальвинистским, чопорным и скучным двором, то более эффектного способа сделать это, чем заказать подобные полотна Ван Дейку, просто не существовало.

Деятельно трудясь над заказами принца и принцессы, Ван Дейк тем не менее находил время для рисунков, на которых запечатлевал выдающихся голландских художников, писателей и поэтов. Эти рисунки он задумал включить в антологию портретов, которые издавна собирал и которые намеревался опубликовать в виде гравированных копий, под названием «Иконография». При этом Ван Дейк не ограничивался живописцами и литераторами, он увековечивал также государственных деятелей, военачальников и правителей. Данный подбор был не только не

случаен, но равносилен серьезному заявлению. Он словно бы говорил, что живописцев, *северных* живописцев, не воспринимают более как простых ремесленников: напротив, *сэр* Питер Пауль Рубенс, а впоследствии *сэр* Антонис Ван Дейк могли считаться прирожденными аристократами, ничуть не уступающими философам, воинам и поэтам. Разумеется, Рубенс уже был включен в эту галерею ученых художников (как и сам Ван Дейк). В Голландии он в том числе добавил в антологию портретов изображение весьма пригожего Хонтхорста и не столь пригожего Гюйгенса, без прикрас передав его напряженный взгляд и глаза слегка навыкате, состояние которых впоследствии будет доставлять ему серьезное беспокойство. На этом портрете рука Гюйгенса покоится на огромном томе, призванном представлять его поэзию и те без малого восемьсот музыкальных пьес, которые он сочинит в течение всей жизни. Ван Дейк даже лично навестил Гюйгенса в его гаагском доме, может быть намереваясь зарисовать его с натуры. Однако день для столь изысканного времяпрепровождения оказался выбран неудачно. Накануне в городе бушевала буря, вырывала с корнем деревья, одно из них обрушилось на крышу дома Гюйгенса, поэтому едва ли он смог уделить своему гостю столько безраздельного внимания, сколько тому хотелось бы[60].

Портреты знаменитостей работы Ван Дейка были изданы лишь частично и только после его смерти. Однако весьма вероятно, что молодой Рембрандт, тесно общавшийся и с Гюйгенсом, и с Хонтхорстом, знал о честолюбивом замысле «Иконографии». Может быть, его даже раздосадовало, что его портрет, в отличие, скажем, от портрета пейзажиста Корнелиса Пуленбурга, в гостях у которого Рубенс побывал в 1627 году, во время своей поездки в Голландию, не был включен в антологию. Однако, возможно, самая *мысль* о таком пантеоне современных художников, сравнимом с жизнеописаниями художников Вазари или биографиями нидерландских живописцев, вышедшими из-под пера ван Мандера, будила воображение Рембрандта и в своих мечтах он уже видел себя предметом восхищения современников и потомков.

Ведь именно в это время Рембрандт стал примерять на себя образ Рубенса. Вероятно, он имел в своем распоряжении выполненную Паулем Понтиусом гравированную репродукцию великого «Распятия» Рубенса, на которой они с Ливенсом в свое время начали учиться, подражая великому фламандцу. Возможно, ему были знакомы также варианты этой картины, которые в 1630–1631 годах словно одержимый, не в силах от нее оторваться, писал Ван Дейк. И можно представить себе, что, поскольку

братьям Гюйгенс было поручено подготовить все детали этого дипломатического визита, Рембрандт узнал ошеломляющую новость: в декабре 1631 года в Гаагу на несколько дней прибывает Рубенс с целью уговорить Фредерика-Хендрика пойти на более приемлемые для Габсбургов условия перемирия. Нетрудно было догадаться, что эта попытка окажется тщетной. Рубенсу достаточно было лишь взглянуть на портрет Фредерика-Хендрика в облике Александра-триумфатора, чтобы отказаться от своего намерения. И можно только воображать, что почувствовал Ван Дейк, услышав, что его бывший учитель и нынешний соперник переступит порог его новых покровителей!

Если Рембрандт вообще узнал о кратком визите в Гаагу своего идеала, то, наверное, его охватили муки: Рубенс был совсем близко и вместе с тем совершенно недостижим! Но, как и все остальные, Рембрандт располагал некоей заменой, а именно гравюрой, сделанной Паулем Понтиусом за год до описываемых событий, в 1630 году, с автопортрета фламандского мастера, изначально написанного для Карла I в 1623 году. С точки зрения Рубенса, это был его эталонный образ, таким он всегда видел себя. Когда его друг, антиквар Пейреск, умолял написать для него свой портрет, Рубенс выполнил копию этой картины 1623 года. В отличие от Рембрандта, бесконечно менявшего обличья, личины, маски, представление Рубенса о самом себе было неизменным. В тех редких случаях, когда он вообще писал собственные портреты, он неукоснительно изображал себя в одной и той же позе: поворот головы в три четверти, как пристало джентльмену, строгий, но аристократически изящный плащ, несколько звеньев золотой цепи, едва различимых под воротником, – в его облике таинственно сочетались достоинство, вызывающее у зрителя благоговейный трепет, и благородная сдержанность.

Питер Пауль Рубенс. Автопортрет. Ок. 1623. Дерево, масло. 86 × 62,5 см. Королевская коллекция, Виндзорский замок, Виндзор

Именно таким, джентльменом и интеллектуалом, страстно жаждал быть Рембрандт, перед которым должны были вот-вот распахнуться двери гаагских дворцов. Может быть, до него дошли слухи, что Рубенсу присудили почетную степень доктора Оксфордского университета, тем самым провозгласив его перед всем миром «ученым художником», pictor doctus. И хотя целые поколения привыкли воображать Рембрандта скорее цыганом, чем ученым, он тоже, несомненно, мечтал, чтобы его воспринимали не как pictor vulgaris, заурядного мазилу. Возможно, Рембрандт

знал также, что Карл I, посвящая Рубенса в кавалеры ордена Подвязки, снял с пальца брильянтовый перстень и даровал его живописцу вместе с украшенной брильянтами шляпной лентой и той шпагой с усеянным драгоценными камнями эфесом, которой дотронулся до плеча Рубенса. Разве Рембрандт не достоин того же? Почестей, славы, богатства? Не слишком ли разыгралась его фантазия, если он вообразит себя *сэром* Рембрандтом ван Рейном? В конце концов, покойный король Англии Яков I возвел Гюйгенса в рыцарское достоинство и нарек его *сэром* Константином примерно в том же возрасте, в каком сейчас находился Рембрандт!

Рембрандт уже глубоко переживал свое увлечение Рубенсом, избрав его своей ролевой моделью и вместе с тем пытаясь освободиться от его влияния. «Снятие с креста» Рембрандта, написанное для штатгальтера в том же 1631 году, непосредственно повторяло гравированную копию величайшего рубенсовского шедевра, находящегося в Антверпенском соборе, и одновременно было продуманным протестантским ответом гигантомании запрестольного образа фламандского мастера[61]. Ныне Рембрандт совершил следующий шаг и дерзко перенес собственные черты в пространство портрета Рубенса, словно ему давали право на это тесные отношения, вроде тех, что связывали Рубенса с Ван Дейком. Столь возмутительным образом заявить о себе как о приемном сыне великого фламандца означало одновременно выразить признательность и бросить вызов, одним и тем же жестом проявить почтение и отвергнуть отцовскую власть.

Это была, без сомнения, удавшаяся попытка заявить о себе. Ни один из прежних гравированных автопортретов Рембрандта не был выполнен с таким размахом и на таком уровне, как тот, что принято именовать «Автопортретом в фетровой шляпе». Разумеется, шляпа была заимствована у Рубенса, вот только поля ее были щеголевато отвернуты кверху. Этот офорт оказался не только самым крупноформатным из всех гравированных автопортретов Рембрандта, но и наиболее подробным, с наиболее тонко прочерченными деталями[62]. Хотя Рембрандт начал работу над офортом в 1631 году, по-видимому, он снова и снова изменял свое изображение, бесконечно переделывал, заново переиначивал весь свой облик на протяжении нескольких лет, возвращаясь к нему вновь и вновь, нанося на медную доску все новые и новые слои восковой основы, опять и опять рисуя свои черты, каждый раз чем-то отличающиеся от предшествующего варианта, и погружая доску в кислоту, чтобы протравить новые линии. Эти манипуляции он проделал *одиннадцать* раз; существуют

одиннадцать «состояний» офорта. Это была навязчивая идея, желание во что бы то ни стало сделаться вторым Рубенсом.

Впрочем, он начал изображать себя не Рубенсом, а Рембрандтом, решив ограничиться только головой, как обычно затенив правую сторону лица и спустив на плечо свой любимый длинный романтический локон. Все, что он заимствовал у Рубенса, – это шляпа, вот только справа отогнул кверху поля, перещеголяв в этом фламандца. Однако, по мере того как он переходит ко все новым и новым состояниям гравюры, мелкое воровство превращается в куда более вопиющее преступление. К четвертому состоянию голова и плечи повернуты к зрителю под тем же углом, что и на автопортрете Рубенса, но затейливый кружевной воротник придает портретируемому более официальный облик, возможно, для того, чтобы как-то восполнить отсутствие золотой цепи. Изобразить себя с золотой цепью, когда весь мир знал, что, в отличие от Рубенса, никто не удостаивал его подобной награды, было бы непростительной дерзостью даже в глазах Рембрандта. Пятое состояние представляет собой стадию окончательного слияния Рембрандта и Рубенса, двадцатичетырехлетний уподобляется сорокачетырехлетнему. Запахиваясь в широкий плащ Рубенса, Рембрандт вполне осознает, что похитил не только одежды фламандского мастера. Ниспадающие складки, оторочка, сама фактура ткани вполне соответствуют тому типу личности, который обыкновенно принято связывать с Рубенсом: его знаменитому великодушию, безукоризненной любезности, задумчивости. Расшитый плащ может послужить отличным антуражем для лица, отмеченного мудростью и достоинством. Покрой одежд, в которых изображал себя Рубенс, чем-то сродни его живописной манере с ее широким мазком и тяготением к большим объемам, но неизменно далек от вульгарного щегольства.

Пауль Понтиус по оригиналу Питера Пауля Рубенса. Автопортрет. 1630. Гравюра. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам

Рембрандт заимствует его одеяния и весьма расчетливо подгоняет их по своей фигуре, распуская складки под стать той экстравагантной личности, которую он еще только создает. На первый взгляд он всего лишь немного их «перекроил», более отчетливо выделив плащ и смягчив его края пышной, соблазнительной для взора меховой оторочкой. Однако, решившись на эти изменения, Рембрандт на самом деле бросил рубенсовскому прототипу двойной вызов. На офорте Рембрандт запечатлен в позе и в костюме джентльмена, кавалера, его левая рука тесно прижата к торсу, рукав плотно охватывает запястье и оставляет свободной кисть, покоящуюся на эфесе невидимой

шпаги. Впрочем, именно правая, сильно отведенная в сторону рука, которой портретируемый упирается в бок и которая выделяется темным пятном на освещенном фоне, есть наиболее дерзкий пример беззастенчивого заимствования. Ведь, не довольствуясь похищением позы и костюма своей модели, Рембрандт, однажды копировавший гравированный вариант «Снятия с креста» Рубенса, теперь заимствовал одну из наиболее запоминающихся деталей этой картины: правую руку и локоть Никодима, столь же сильно отведенный в сторону и столь же резко выделяющийся на фоне белого савана Христа.

В десятом состоянии офорта резко отставленному под плащом правому локтю придана еще большая театральность за счет фона, затемненного густой штриховкой, которая постепенно редеет, приближаясь к очертаниям фигуры Рембрандта, словно сзади нее расположен источник яркого света. Его любимый романтический локон внезапно отрастает, словно издеваясь над всеми предостережениями проповедников. В десятом состоянии костюм выглядит еще более роскошным и пышным: отложной кружевной воротник гофрирован и украшен фестонами, для изнанки плаща выбрана богато расшитая парча.

Рембрандт буквально похитил мантию Рубенса (и приукрасил ее отделку) задолго до того, как она спала с плеч своего обладателя. Все учебники живописи и рисования, в том числе и «Книга о художниках», «Schilder-boeck» Карела ван Мандера, подчеркивали, что допустимо и даже необходимо похищать или, по крайней мере, без стеснения заимствовать сюжет, композицию, стилистическое решение вызывающих зависть шедевров прославленных мастеров. «Wel gekookte rapen is goe pottagie» – из хорошо проваренных кусочков того и сего получается лучший суп. В 1631 году Рембрандт совершенно точно воспользовался этим советом. Он не просто заимствовал детали рубенсовской манеры. Он похитил творческую личность Рубенса, примерил ее, убедился, что она годится по размеру, прошелся в ней туда-сюда, чтобы привыкнуть, и решил, что она прекрасно ему подходит.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в фетровой шляпе и расшитом плаще. 1631. Офорт, первое состояние. Британский музей, Лондон

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в фетровой шляпе и расшитом плаще. 1631. Офорт, пятое состояние. Британский музей, Лондон

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в фетровой шляпе и расшитом плаще. 1631. Офорт, десятое состояние. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Разумеется, настанут времена, когда она станет жать или мяться. Неисправимо оригинальный Рембрандт, создатель тончайших живописных размышлений на тему сущности искусства и художнических видений, не мог раз навсегда удовольствоваться великолепными одеяниями славного барочного мастера. Однако на протяжении десяти лет ученичества Рембрандт изо всех сил тщился оживить свою новую личину, новую маску, и заменить миниатюру, так сказать, *максиматюрой* – театральными зрелищами в духе Рубенса, ослепительными и трагическими, пугающими, волнующими, сладострастными и исполненными боли. Раз за разом он черпал вдохновение во все новых шедеврах Рубенса, когда писал собственные картины: цикл «Страсти Христовы» для штатгальтера, удивительного «Самсона» для Гюйгенса, поклонника Рубенса. Многие из этих работ произвели настоящую сенсацию и создали его славу, некоторые обернулись жалкими

неудачами, а часть оказалась хуже, чем могла бы быть, поскольку в их создании отразился личностный конфликт, переживаемый живописцем. Только в 1640 году, когда Рубенс умер и Рембрандт действительно стал величайшим мастером своего времени, правда не в Гааге, а в Амстердаме, он смог освободиться от бремени подражательства, столь тяготившего его много лет.

Но в 1631 году он впервые процарапал на медной офортной доске слова «Rembrandt f[ecit]». Ему пришлось наносить их «наоборот» и, несомненно, предварительно поупражняться, глядя в зеркало, чтобы обратное изображение получилось правильным. В качестве подписи он использует одно лишь имя, полученное при крещении, без упоминания фамилии, и тем самым делает весьма многозначительный жест, словно причисляя себя к сонму живописцев, которых помнят только по именам: Леонардо, Микеланджело, Тициана, Рафаэля. Однако, по-видимому, он мог сделаться подобным «Рембрандтом», лишь сначала побывав Рубенсом.

Если бы он только знал, как Рубенс стал Рубенсом.

Часть вторая
Идеал

Глава вторая
Ян и Мария

I. Прегрешения, март 1571 год

Теперь, пребывая в заточении в Дилленбургском замке, Ян Рубенс отчетливо сознавал, что ему не стоило делить ложе с принцессой Оранской. Разумеется, все знали, что она частенько бывает навеселе. Иногда, напившись допьяна, она даже кляла имя своего супруга и грозила лишить жизни сначала его, а потом и себя. Родственники принца пытались не давать ей хмельного. Но отказать в чем-либо Анне Саксонской, как Яну Рубенсу пришлось убедиться на свою беду, было совершенно невозможно: запреты вызывали у нее то град насмешек, то внезапные вспышки гнева. Впрочем, Рубенс полагал, что ее тяжелый характер и скверные привычки не служат ему смягчающим обстоятельством. Не преступнику осуждать соучастника. Однако, когда брат принца граф Иоганн Нассауский без обиняков спросил его, кто из них двоих был более настойчив в своих злосчастных домогательствах, Рубенс отвечал осторожно и взвешенно, как пристало юристу, что если бы он не был изначально уверен в благосклонности принцессы, то никогда не посмел бы оказывать ей знаки внимания[63]. Едва ли он решился добавить, что в стране ходили слухи, будто он далеко не первым посягнул на ее добродетель. В кёльнских трактирах наперебой обсуждали какого-то капитана и сына городского менялы, которые якобы предлагали принцессе свои услуги и были приняты весьма милостиво. Дальнейшая их судьба осталась неизвестной. Однако его собственную судьбу, увы, совершенно однозначно определяли немецкие законы и обычаи. Даже если бы он не был столь безрассуден, чтобы наставить рога первому аристократу Нидерландов, Рубенсу все равно пришлось бы заплатить за внебрачную связь головой. Единственное, на что он смел надеяться, – это что его обезглавят, как пристало ученому доктору права, а не пошлют на виселицу, словно обычного карманного вора. Ведь сам он частенько отправлял на смерть уголовных преступников и не раз слышал скрип виселицы и наблюдал, как вьются в небе над перекладиной нетерпеливые стаи ворон.

Когда Рубенс, собравшись с духом, заставлял себя задуматься о последствиях преступного деяния, то при воспоминании о своих четверых детях у него, видимо, разрывалось сердце, ведь им

предстояло осиротеть, всю жизнь носить позорное пятно и умереть в нищете. Его отец, аптекарь Бартоломеус, умер, когда Ян был еще ребенком и едва успел сменить младенческое платьице на штанишки. Однако, какова бы ни была природа его несчастий, ее не стоило искать в печальном детстве. После смерти отца мать Яна, Барбара Арентс, желая обеспечить будущее себе и детям, снова вышла замуж, благоразумно приняв предложение Яна Лантметере, торговца провизией, представителя одной из наиболее влиятельных семей наиболее влиятельного города в мире: пышного, украшенного островерхими крышами, без конца принимающего все новые и новые торговые суда Антверпена, *mercatorum mundi*, быстро бьющегося сердца империи Карла V, простиравшейся от Праги до Перу. Брат отчима Яна, Филипп, уже пользовался в городе властью, занимал высокие должности синдика, мирового судьи и главы гильдии и полагал, что встречные на улице должны снимать перед ним шляпу. Из семейства его матери, Арентсов – Спиринков, также вышло немало цеховых старшин и важных должностных лиц. Пора было Яну Рубенсу получить достойное образование и обучиться манерам, подобающим не просто денежному мешку, а утонченному, изысканному патрицию. Соответственно, когда мальчик, который в латинской школе серьезно и торжественно, не по летам, декламировал Цицерона, достиг двадцати одного года, его отправили в Италию, наказав испить как можно глубже из источника мудрости, *fons sapientiae*. Семь лет спустя, в 1561 году, Рубенс, уступая настояниям родных, вернулся в Антверпен, везя с собой пышный пергаментный свиток, украшенный внушающими благоговейный трепет печатями Римского университета Ла Сапиенца и подтверждающий присвоение ему степени доктора канонического и гражданского права[64].

Отныне он был достоин общества патрициев, и они сразу же приняли его в свой круг. В октябре 1562 года, всего лишь через год после возвращения во Фландрию, Рубенс был избран одним из восемнадцати антверпенских судей, так называемых *schepenen*. На эту должность его переизбирали год за годом, пока он не совершил роковую ошибку. В возрасте тридцати одного года он стал одним из городских нотаблей и теперь пользовался гостеприимством и доверием сильных мира сего. Его приглашали на ужин самые богатые люди города, он сочувственно (но непреклонно) выслушивал нищих, просящих о вспомоществовании, и молился о жертвах моровых поветрий. В дни судебных заседаний он облачался в черную мантию, занимал место рядом с собратьями по цеху на скамье *vierschaer*, трибунала, наделенного правом выносить смертные приговоры, и с мрачным

видом отправлял на виселицу мошенников и головорезов. Это было время, когда Антверпен достиг высот своей славы, когда его известняковые и кирпичные фасады сияли новизной и блеском, когда покои в богатых домах расписывали под кремовый мрамор, чтобы подчеркнуть темный цвет массивных сундуков и застекленных шкафчиков орехового и черного дерева. В сердце города возводили новую, великолепную ратушу, более напоминающую дворец и не имеющую себе равных к северу от Венеции: четырехэтажный символ величия Антверпена, роскошное сооружение, отделанное понизу рустом, украшенное поверху балюстрадой, с пилястрами ионического ордера и всевозможными ренессансными ухищрениями. Вероятно, Рубенс присутствовал при ее освящении в 1565 году и с высоты маленькой часовни-ротонды, дерзко возвышавшейся над ее двускатной крышей, удовлетворенно следил за суетой на городских улицах. Рубенс теперь был одним из тех, кто обладал властью над этим прекрасным местом. В 1561 году он сделал хорошую партию, женившись на скромной, благочестивой и наделенной немалым приданым Марии, дочери торговца гобеленами Хендрика Пейпелинкса. Стоя рядом с невестой у алтаря церкви Святого Иакова, Рубенс наверняка полагал, что Господь осыпает его бесконечными благами.

Мог ли он знать, что в тот год, когда он, при всей своей молодости, достиг такого положения в обществе, богатства и почета, соединились священными узами брака еще двое и союз этот окажется роковым и для Рубенса, и для самих новобрачных? Двадцативосьмилетний вдовец Вильгельм Оранский-Нассау, сказочно богатый и обремененный столь же несметными долгами, со свитой из тысячи ста рыцарей, оруженосцев, пажей, герольдов и барабанщиков, а также с обыкновенным «штатом» борцов, шутов, карликов, танцоров прибыл в далекий Лейпциг просить руки Анны Саксонской. Как требовал того старинный немецкий обычай, их обвенчали и публично уложили на брачное ложе, осыпая лепестками согретых солнцем роз, под аккомпанемент крестьянских песен и ободряющих хмельных возгласов. Невесте было шестнадцать: живая, резвая и легко краснеющая, с льняными кудрями, двумя тугими валиками уложенными под венчальной диадемой в форме изогнутых долей сердечка, как на игральной карте червонной масти. Весь облик Анны: ее высокий лоб, большие, довольно тусклые и не очень выразительные глаза, неправильный нос, мучнисто-бледные щеки – был унаследован ею от покойного отца, упрямого, непреклонного и непримиримого курфюрста Морица Саксонского, наиболее твердого в вере лютеранского принца Германии и заклятого врага католических

Габсбургов.

Учитывая бурный, холерический темперамент всех членов Саксонского семейства, а также ту неожиданную и ошеломляющую пылкость, с которой Анна отвечала на его сдержанные и чопорные, составленные в соответствии со строгими правилами этикета письма (по три любовных послания на дню!), Вильгельм мог бы догадаться, что их союз не обещает быть безмятежным[65]. Впрочем, несмотря на всю свою светскость, принц был не только глубоко преданным семье, но и весьма страстным человеком. Анну несколько раз украдкой показывали ему, и, судя по тому немногому, что ему удалось рассмотреть, она произвела на него впечатление. А если она и казалась излишне восторженной, то, в конце концов, она едва вышла из детского возраста. У него были все основания полагать, что осознание своего высокого статуса, мудрые советы старших и зрелость, наступающая вместе с материнством, умерят излишнюю экзальтацию. А пока Вильгельм утратил обычное самообладание, в один прекрасный миг забылся и воскликнул, что теперь ей надо отложить Библию и взяться за рыцарские романы вроде «Амадиса Галльского».

Не обошлось и без дурных предзнаменований. Во время бесконечных турниров, сопровождавших торжества по случаю венчания, дядя и опекун невесты – нынешний курфюрст Август в полном вооружении упал с коня и сломал руку[66]. И не успел Вильгельм привезти новобрачную к себе в Брабант, как при всех европейских дворах поднялся ропот и недовольство. Находились те, кто, подобно Филиппу, ландграфу Гессенскому, деду Анны, полагали, будто этот союз есть измена протестантизму, но встречались и те, кто, подобно королю Испании Филиппу II, усматривали в нем измену католичеству. Начались сложные переговоры, касающиеся вероисповедания юной принцессы. Филипп Испанский дал своей сводной сестре, регенту Нидерландов Маргарите Пармской, указания настаивать, чтобы Анна незамедлительно и безоговорочно признала духовную власть Рима. Филипп Гессенский издал противоположные распоряжения, объявив, что никто не вправе препятствовать принцессе в исповедании лютеранства. Вильгельм не стал прислушиваться ни к первым, ни ко вторым, избрав более гибкое решение, согласно которому Анне полагалось публично отправлять все католические обряды, но в собственной часовне молиться так, как она считает нужным (на людях ее будут окружать католические священники, а без посторонних глаз, в домовой церкви, – лютеранские пасторы). Это был весьма разумный выход в крайне неразумное время, и он не пришелся по

вкусу никому, кроме близких принца. В середине XVI века христианство раскололось на католичество и протестантизм. Однако в лоне протестантизма еще более непримиримые противоречия разделяли воинствующих адептов и прагматиков. Прагматики готовы были предоставить любому свободу совести, при условии, что его вера не угрожает миру и не оскорбляет чувств прочих. Воинствующие же приверженцы протестантства были уверены, что это политическое решение – пример безнравственного конформизма и служения сатане.

По необходимости и в силу внутренней склонности Вильгельм был прагматиком, или, как сказали бы в XVI веке, «политиком», *politique*. Его отец, граф Дилленбургский-Нассау, исповедовал лютеранство, но придерживался широких взглядов и, в частности, не спешил изгонять из своего маленького городка на вершине холма францисканцев[67]. В конце концов брат графа Генрих сохранил верность католичеству. Поэтому, когда, внезапно унаследовав после гибели кузена на поле брани во время войны с Францией обширные земли в Брабанте, Фландрии, Франш-Конте вместе с пятьюдесятью баронскими владениями, тремя итальянскими княжествами, выморочным королевством Арльским, а также суверенным княжеством Орания в южном течении Роны, Вильгельм в мгновение ока превратился из представителя мелкой немецкой династии в величайшего феодала Северной Европы, никто и бровью не повел, узнав, что для вступления в права наследства ему надобно исповедовать католицизм. Большее значение придавали местной шутке, что вот-де отец был известен в Рейнской области как «Вильгельм богатый», а теперь по сравнению со своим одиннадцатилетним сыном сделается «Вильгельмом нищим». Как требовало его новое положение и состояние, мальчика отослали из Дилленбурга, его родного города, который возвышался на холме вокруг средневековой крепости с настоящей старинной башней-донжоном, окруженной, словно наседка растрепанными птенцами, островерхими шиферными крышами и фахверковыми трактирами. И вот Вильгельм Богатый и Вильгельм Несметно Богатый бок о бок тряслись в закрытой карете, направляющейся на северо-запад, в Нидерланды, сначала в Бреду, наследственный замок юного принца, а затем – в блестящий позолотой Брюссель, чтобы предстать там пред очи императора Карла V.

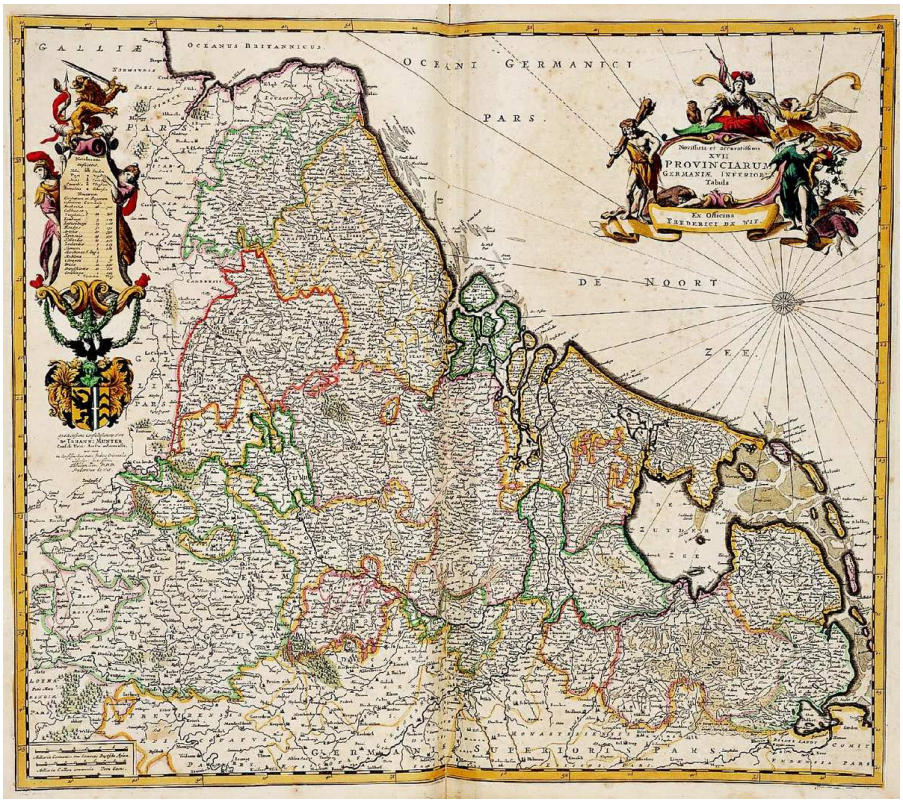
Вырванный из готического Нассау, Вильгельм быстро привык к изяществу и утонченности габсбургского Брабанта, приобрел умения и навыки придворного и обучился строгим воинским искусствам. Он говорил по-французски с сильными мира сего, по-фламандски – со слугами, вызывал всеобщую симпатию, вскоре

сделался фаворитом измученного подагрой императора и даже стал его постельничим. Именно отец-император, а не отец-граф избрал Вильгельму в жены Анну ван Бюрен в 1551 году, когда тому исполнилось восемнадцать. Спустя четыре года, решив сложить с себя бремя государственных забот и удалиться в монастырь, Карл проковылял в парадный зал своего брюссельского дворца, дабы произнести отречение от престола, тяжело опираясь на правую руку не кого-нибудь, а принца Оранского. Мир, в ту пору столь внимательный к языку тела и жестов, не мог не заметить, что принц Филипп, которому отныне формально доверялась власть над Испанией и Нидерландами, лишь следовал за ними, полускрытый от взоров собравшихся длинной и широкой черной мантией императора и стройной фигурой принца, облаченного в расшитый серебряной нитью кафтан с разрезными рукавами.

Филипп II и Вильгельм Оранский были столь противоположны по темпераменту и убеждениям, что могли показаться типичными героями елизаветинской пьесы, воплощающими лед и пламень, печаль и радость, мрак и свет. Испанский король, с тяжелой челюстью, был привержен аскетизму, исключительно упрям и узколоб и, раз составив о чем-либо мнение (не в последнюю очередь о самом себе), уже ни за что не хотел менять его. Хотя именно Вильгельма прозвали Молчаливым (за то, что он предпочитал полагаться на себя), из них двоих Филипп был более склонен к зловещему безмолвию. Принц Оранский ничего так не любил, как изысканное общество, и столь же ценил светские наслаждения, сколь презирал их Филипп, видя в них соблазн. В возрасте шестнадцати лет Вильгельм принимал Филиппа, в ту пору короля Неаполитанского, в своем сказочно прекрасном замке в Бреде. Однако самый стиль приема – роскошь, павлины и паваны – не мог не уязвить Габсбурга, неизменно воспринимавшего любые светские развлечения как греховные и убежденного, что каждое съеденное пирожное приближает его к геенне огненной. Однако, невзирая на все их несходство, Вильгельм искренне намеревался стать королю Филиппу столь же верным слугой, сколь преданным воспитанником он был императору Карлу, и не уставал громогласно объявлять о своей приверженности Католической церкви. Со своей стороны, у Филиппа, какие бы опасения он ни испытывал в душе, не было иного выхода, кроме как терпеть Вильгельма и его высокое положение, хотя бы потому, что он способен был охладить еретический пыл любого из своих дворян, тяготеющих к протестантизму. Итак, Вильгельм сохранил за собой место в Государственном совете, был назначен

штатгальтером, буквально «наместником» своего монарха, и поклялся править от имени короля и требовать соблюдения его законов в провинциях Голландия, Зеландия и Утрехт. Если говорить о принце, то брачный союз с Саксонским домом никак не препятствовал исполнению обязанностей штатгальтера. Однако, когда до Филиппа дошли слухи, что в личных часовнях принцессы Анны в Бреде и в Брюсселе служат лютеранские пасторы, он утвердился в своих худших подозрениях, что брак Вильгельма и Анны – часть лютеранского заговора, цель которого – распространить немецкий протестантизм в католических Нидерландах.

В глазах короля Филиппа терпимость была провозвестником религиозного отступничества. Всем было известно, что в своих личных владениях в Брабанте Вильгельм Оранский проявлял возмутительную мягкость, изо всех сил защищая протестантов от инквизиции, в 1520 году учрежденной в Нидерландах Карлом V. Тогда местная аристократия воспротивилась этому «новшеству», заявив, что трибунал инквизиции не имеет юридической силы в их провинциях, но принцу Оранскому, с точки зрения Филиппа, отнюдь не пристало утешать и поддерживать мятежников и бунтовщиков. В собственном княжестве Орания, расположенном в долине Роны вокруг гигантского римского амфитеатра императора Августа, Вильгельм создал режим, при котором можно было публично исповедовать и католичество, и протестантизм. Он убедился, что прагматичная снисходительность – единственный способ избежать кровопролитной гражданской войны между католиками и протестантами, не устающими демонизировать друг друга (причем именно протестанты становились все более воинствующими и нетерпимыми под влиянием кальвинизма, быстро набирающего популярность в Южной Франции, Англии и Нидерландах). Однако именно в эту манихейскую битву света и тьмы во что бы то ни стало жаждал вступить король Филипп, мня себя воином праведным. Мучительно осознавая, что его отцу не удалось заново объединить христиан различных конфессий, Филипп поклялся отдать жизнь во имя священных целей – искоренения ереси и победы над турками. Обе они, с его точки зрения, были неразрывно связаны с воцарением прочного христианского мира. Если он сумеет остановить продвижение османов на Эгейском и Адриатическом морях, то сможет бросить все свои силы и сосредоточить все свое внимание на еретиках. А если ему удастся подавить еретиков, ничто не помешает ему объявить великий Крестовый поход на мусульманский Восток.



Ян Блау. Карта семнадцати провинций Нидерландов из «Большого атласа» («Atlas Major»), том 3. Амстердам, 1664. Колумбийский университет, отдел редких книг и рукописей библиотеки Батлера, Нью-Йорк

Провинции Нидерландов, где, к великому отчаянию Филиппа, какие только ни сосуществовали религии, конфессии и секты, были важным стратегическим пунктом в этой всемирной миссии[68]. Из когтей их ростовщических банков надлежало во что бы то ни стало вырвать золото, из их доверху забитых складов и богатых торговых портов – запасы продовольствия, из кошелей этих нечестивцев – новые пошлины, но одновременно следовало обрушиться на их типографии и прекратить печатание богомерзкой литературы. В царствование императора Карла V в 1529 году в Антверпене было устроено грандиозное сожжение еретических книг, а инквизиторы наделены всеми полномочиями имперских чиновников. Однако печатники этого космополитического города оказались ничуть не лучше всем известных безбожников-венецианцев. Они лишь ненадолго присмирели, но потом принялись с удвоенным жаром издавать ученые трактаты, якобы посвященные классической истории и философии, но в действительности подрывные сочинения,

ниспровергающие веру и ставящие под сомнение незыблемость власти. Пришла пора нидерландцам развязать тесемки кошельков и попридержать языки. По крайней мере, это Филипп изо всех сил пытался втолковать высокородным помещикам, а также чиновникам и юристам, которые преобладали в Генеральных штатах, палате представителей семнадцати нидерландских провинций. Прежде всего испанская корона нуждалась в трех миллионах флоринов на войну с Францией. Пораженные этим неслыханным требованием, Генеральные штаты тотчас отказали наотрез. В течение следующих четырех лет король и упрямое голландское дворянство мрачно пикировались. Ассамблеи Генеральных штатов, созванные в 1556 и 1558 годах, лишь создали трибуну для оглашения многочисленных жалоб в адрес правительства. А поскольку львиную долю королевских финансов составляли поступления ежегодных налогов, собранных провинциями, столь резкое изменение фискальной политики в пользу центральной власти вряд ли могло иметь успех. И, даже осознавая, что окончательная победа над Францией в немалой степени зависит от нидерландских войск и нидерландских денег, король отнюдь не преисполнялся расположения к провинциям. В 1559 году он покинул Брюссель, вне себя от досады. На прощание ему все-таки выделили налоги за грядущие девять лет, но взамен потребовали отозвать из Нидерландов испанские войска. Выходит, что в таком случае он не властвует над собственными землями?

Однако длительные пререкания с Генеральными штатами не только чрезвычайно рассердили Филиппа, но и многому его научили. Богатства Нидерландов, запятнанные еретическими вероучениями, скрывал от него настоящий густой лес непонятных, местечковых по своим масштабам, но неуклонно соблюдавшихся обычаев и установлений. В палатах для хранения документов по всем Нидерландам: в Мехелене и в Дуэ, в Дордрехте и во Франекере – полки прогибались под тяжестью старинных пергаментных свитков, увязанных в шелк, отягощенных гроздьями печатей, потемневших и хрупких от времени и оттого производивших весьма внушительное впечатление. В них с незапамятных времен были закреплены «свободы», «привилегии», «особые права», «освобождения от уплаты налогов», «условия неприкосновенности». По соседству с ними теснились бесчисленные хартии городов и провинций, защищающие своих обитателей от произвола монаршей власти. В глазах Филиппа эти хартии являлись не чем иным, как пережитком Средневековья, которому надлежало отступить перед современной реальностью – его всемирной священной миссией.

Следовало предать все эти пергаменты огню и покориться его воле, и тогда множество восторженных верующих, мирян и клириков, воспоют ему осанну.

Детали этого неблагодарного задания Филипп оставил на усмотрение регента, своей внебрачной сводной сестры, флегматичной Маргариты Пармской, которая, хотя и вышла в свое время за итальянца, была дочерью фламандской аристократки и, по желанию своего отца Карла V, воспитывалась в Нидерландах. Именно это подозрительно голландское ее происхождение и воспитание заставляло Филиппа сомневаться, точно ли она найдет в себе смелость не дрогнув встретить неповиновение и даже мятеж знати и горожан. Чтобы укрепить ее решимость, в помощь ей были даны тщательно подобранные лоялисты нового типа: простолюдины, возвысившиеся из низкого звания благодаря собственному уму и королевской милости, получившие университетское образование, прекрасно знающие законы и летописи, бюрократы по духу, безраздельно преданные абсолютной власти монарха. Высшим чиновником подобного склада был Антуан Перрено де Гранвела, отнюдь не подобострастный фанатик, а образованный, утонченный гуманист, испытывавший непреодолимую антипатию к провинциальным традициям. Он замышлял реформы с двойной целью – одновременно добиться религиозного единства и налоговых преимуществ; предполагалось, что осуществление одного плана невозможно без другого. Новой иерархии епископов из числа наиболее надежных инквизиторов, назначаемых непосредственно из Испании, объединяющих все семнадцать провинций под своей строгой религиозной властью и ничем не обязанных аристократическим покровителям, предстояло насаждать неукоснительное соблюдение католических догматов. Когда будет уничтожена система назначения знатью местного духовенства, голландцы волей-неволей вновь присягнут на верность королю и Католической церкви. А налоги, получаемые с земельных владений голландских феодалов и продажи всевозможных голландских товаров, от солода до соли, обеспечат содержание испанских органов управления и испанского войска, если его (боже сохрани) понадобится ввести в Голландию для охраны чиновников.

По крайней мере, таким решение проблемы виделось Филиппу. Впрочем, одно дело – объявить о том, что отныне епископов назначает правительство, и совсем другое – осуществить этот замысел. Протестантизм уже давно обретал приверженцев среди нидерландских аристократов, причем некоторые исповедовали его втайне, некоторые же, как,

например, младший брат Вильгельма Людовик, открыто и возмутительно провозглашали себя протестантами. Можно было предположить, что подобные ревнители новой веры станут противиться нововведениям Гранвелы. Однако, когда испанская корона пригрозила отнять у голландской знати право назначать местное духовенство, даже более умеренные сторонники протестантизма, вроде принца Вильгельма, расценили это как личное оскорбление и превратились в критиков испанской власти. Заявлять, что реформы куда как разумны и проводятся с осторожностью, было коварным притворством. В действительности они представляли собой орудия деспотизма и внедрялись с расчетом уничтожить «старинные голландские установления». Кроме того, в недовольстве знати был и элемент снобизма. Голландские аристократы с пренебрежением относились к людям, подобным Гранвеле, как к парвеню, враждебным их стране и классу наследственных землевладельцев и пытающимся назначить совсем уж ничтожных выскочек на должности, сохранять которые для своих ставленников издавна было привилегий земельной аристократии. Всюду, где только могли, знатные дворяне упорно назначали на епископские кафедры своих протеже (и родственников, представителей известных фамилий – владельцев знаменитых поместий), а там, где не могли, поручали выразить недовольство толпе, вооруженной камнями и палками. Кто знает, возможно, Вильгельм действительно полагал, что сумеет сохранить верность королю, отказываясь взаимодействовать с чиновниками его величества. Однако постепенно, скорее всего из-за собственного бездействия, он оказался во главе оппозиции Гранвеле и его лоялистам в Государственном совете. Именно Вильгельм организовал коллективный исход наиболее влиятельных аристократов из Государственного совета, решившись на хитрость и предупредив Маргариту, что они не могут отвечать за общественный порядок до тех пор, пока Гранвела находится на своем посту и продолжает проводить свою политику. К марту 1564 года стало ясно, что реформы по централизации власти существуют только на бумаге. Не имея войск, чтобы силой заставить повиноваться непокорных, Маргарите ничего не оставалось, как согласиться с требованиями знати и отправить Гранвелу в отставку. Когда он (весьма неохотно) удалился, Вильгельм и его сторонники соблаговолили вернуться в Государственный совет.

Если принц отождествлял отставку своего противника с торжеством веротерпимости, то быстро осознал, что заблуждался. Уход Гранвелы с поста послужил для многих нидерландцев,

аристократов и простолюдинов, своеобразным сигналом, что пора провозгласить верность протестантизму, а Филипп, в свою очередь, в ответ на их непослушание заупрямился и объявил, что не ослабит, но удвоит усилия в борьбе против ереси. Он подчеркнул, что ни за что не отменит инквизицию. Эдикты (placaten), обличающие протестантов как преступников, тоже останутся в силе. С точки зрения Вильгельма, проводить чрезвычайно жесткую и негибкую политику, не обладая при этом способным и энергичным правительством, означало приближать катастрофу. Однако в примитивной вселенной Филиппа, где добро сражалось со злом, дело обстояло совсем просто. Пока у него не было войск, которые навязали бы непокорным его волю. Но это не причина поступать противно собственной совести и Слову Христову. Если он по-прежнему будет тверд в вере и не поддастся искушениям, то Господь его не оставит. Он еще узрит, как воины его, вооруженные сверкающими пиками, с именем Господа на устах спустятся с холмов и станут наступать по зеленым низменным долинам на города греха и позора.

А пока ад одерживал победу. Зима 1565/66 года выдалась необычайно суровой. Река Шельда замерзла, обрекая портовых грузчиков Антверпена на длительное безденежье. Повсюду ощущалась нехватка зерна, хлеб подорожал. Работа в ткацких и стеклодувных мастерских, красильнях, медеплавильных мануфактурах и сыромятнях стала, в морозном воздухе больше не чувствовались привычные запахи городских ремесел. Хотя кальвинистские проповедники не пытались прямо возложить вину за эти несчастья на королевскую власть, многие втайне уподобляли великопостные страдания десяти казням египетским, которые навлекло на них греховное правление жестоковыйного фараона. Ремесленники жаловались, что некоторые-де пируют и предаются чревоугодию: монах-обжора, поглощающий яства, был любимым персонажем лубочных картин, тайно ввозимых в Нидерланды из Германии и Франции. Сетуя на роскошь церковных одеяний заблудшего католического духовенства, один протестантский проповедник заявил: «Вы облачаете в бархат деревянных кукол, но не хотите прикрыть наготу детей Божьих»[69]. Праведный гнев испытывали отнюдь не только люди низкого звания. Возвращающиеся из изгнания мелкопоместные дворяне, например Ян и Филипп ван Марниксы, более открыто, чем прежде, пели протестантские псалмы и выражали свое мнение, а их несокрушимая твердость в вере вселила смелость в таких аристократов, как граф Бредероде и граф Кулемборг. Сначала они роптали на религиозные притеснения во время охоты, потом, за ужином, провозглашали праведность своих

намерений, а под конец приносили страстные обеты защищать веру, сжимая эфесы шпаг. Пустое бахвальство аристократов породило «заговор» с целью положить конец злокозненной кампании против ереси. Голландские дворяне составили и подписали документ, гордо именуемый «Компромиссом», требуя, однако, чтобы регент Маргарита Пармская отказалась от политики религиозных преследований и отменила все уже действующие подобные акты. 5 апреля 1566 года несколько сот голландских дворян, под предводительством Бредероде, Кулемборга и младшего брата Вильгельма, Людовика, пышной кавалькадой прискакали в Брюссель, чтобы передать свою петицию регенту. В этой напряженной ситуации Вильгельм Молчаливый повел себя осторожно, как будто сохранив верность Маргарите. Однако он обнаружил, что все считают его сторонником заговорщиков. Он и в самом деле отчасти сочувствовал им. Пытаясь успокоить взволнованную Маргариту Пармскую, один из ее советников, Берлемон, не без сарказма выразил удивление, что ее столь раздосадовали «эти нищие» – «ces gueux». Слухи о бранном словечке немедля разошлись по всему Брюсселю, и, повинуясь внезапному авантюрному вдохновению, Бредероде и его спутники ловко превратили оскорбление в похвалу. Вы видите в нас нищих? Что ж, лучше быть честным нищим, чем недостойным правителем! Портным, радующимся возможности заработать, стали наперебой заказывать «маскарадные костюмы», и вскоре группа восставших дворян выехала из города в серых одеяниях нищенствующих монахов, причем на шее у них висели деревянные чаши для сбора подаяний. Тотчас же в трактирах стали распевать песни нищих, *Geuzenlieden*, а к столбам и перекладинам прибивать гравюры с изображением десниц заговорщиков, сомкнутых в дружеском рукопожатии, вместе с атрибутами внезапно обретшего популярность нищенского промысла: трещоткой, посохом и чашей для подаяний. В среде оппозиционно настроенных дворян носить чашу для подаяний стало чем-то вроде модной причуды, а отъявленные щеголи из числа гёзов предпочитали оправлять чашу в серебро и носить на серебряной цепочке.

К тревоге Вильгельма, за вызовом неминуемо последовали беспорядки. Он не в силах был прекратить слухи, будто он-то и есть тайный главнокомандующий гёзов. Среди множества титулов, которые он носил, был и титул бургграфа Антверпенского, а значит, у него не оставалось выбора, когда Маргарита повелела ему в июле 1566 года отправиться в город и попытаться успокоить население, воспламененное антикатолическими проповедями. Стоило ему прибыть в

Антверпен, как его нейтралитет был тотчас скомпрометирован экспансивным публичным приемом, устроенным графом Бредероде, разумеется облаченным в серое нищенское рубище. Когда Вильгельм и Бредероде медленно проезжали по городу, восторженная толпа приветствовала принца так, словно он уже согласился на роль «отца отечества», «pater patriae», за которую в конце концов и примет мученическую смерть. День ото дня власть Габсбургов в Нидерландах ослабевала, но ни Вильгельм, ни, если уж на то пошло, Ян Рубенс не испытывали радости от близящегося воцарения хаоса. Подобно принцу, Рубенс поклялся радеть о соблюдении королевских законов, однако убедился, что инквизиция есть вопиющее злоупотребление этими законами, а не их достойное применение. С другой стороны, он не мог не разделять кальвинистского религиозного рвения, охватившего город. Повсюду читали Псалтырь, внезапно превратившийся в подстрекательское, бунтарское сочинение. Целые толпы стекались на проповеди таких кальвинистских священников, как Герман Модед и Ги де Брай, громогласно обличавших поклонение мощам и ритуалы Римско-католической церкви и видевших в них суету, вздор и беззаконие пред лицом Господа. И как прикажете тут добросовестному магистрату поддерживать общественный порядок?

По всей вероятности, Ян Рубенс и сам испытывал те же сомнения, ощущал ту же неопределенность, что и большинство. Он соблюдал католические обряды, одновременно заигрывая с ересью, которую по долгу службы ему надлежало искоренять. В 1550 году, прежде чем отправиться в Италию, где на дорогах и горных перевалах его подстерегали многочисленные опасности, Ян, как любой разумный путешественник, составил завещание. В нем он вверял душу свою «Всемогущему Господу, Марии, Матери Божией, и всем святым», а тело в случае смерти просил «предать освященной земле»[70]. В 1563 году, внося исправления в завещание в связи с женитьбой, он опустил все упоминания о Деве Марии и просто «вверил душу Богу». Что же касается тел супругов, то их следовало просто захоронить в «указанном месте». Самая банальность новых формулировок, когда имя Девы Марии вытесняется юридическим клише, свидетельствует о перемене религиозных воззрений.

На Троицу 1566 года голоса кальвинистов, прославляющих Господа и проклинающих папу, слились в единый страстный хор. Под стенами Антверпена, за пределами юрисдикции магистратов, количество тех, кто пришел внимать кальвинистским «проповедям под открытым небом», в которых поносили римского антихриста, возросло от нескольких сот до пятнадцати-двадцати

тысяч. Еще большие опасения внушало стражам порядка, что сборища протестантов с каждым днем все сильнее напоминали военный лагерь. На кострах варили еду. Проповеди и пение псалмов не прекращались даже с наступлением темноты, а целые семьи читали вечерние молитвы и укладывались спать прямо на земле. Все это сборище отчасти походило на ярмарку, вот только обходилось без странствующих актеров, цыган, шарлатанов, продающих чудодейственные снадобья: повсюду, сколько хватало глаз, расположилась восторженная, экстатическая толпа; она шептала, выкрикивала, нараспев произносила молитвы. Прямо под импровизированной церковной кафедрой из древесного пня и по всему периметру территории, занятой паствой, стояли люди, вооруженные аркебузами и арбалетами. Под защитой этих добровольцев проповедники призывали очиститься от скверны. Пока к насилию прибегали только на словах, используя красочные метафоры. Находились среди чиновников и те, кто видел в собравшихся протестантах людей тихих и добропорядочных: недаром в толпе портовых грузчиков, печатников и ткачей попадалось немало состоятельных купцов и дворян.

За пределами Антверпена, особенно в Голландии и Северных Нидерландах, дело приняло куда более крутой оборот, в первую очередь потому, что иконоборческое движение там возглавили протестанты из числа дворян. Хотя история о графе Кулемборге, который якобы кормил в церкви ручного попугая священными облатками (именовавшимися кальвинистами «божками из печки»), возможно, и вымышлена, Герман Модед совершенно откровенно признавал, что граф всячески подстрекал его сокрушать образы[71]. После того как протестанты совлекли с церковных стен все украшения, стены покрывали слоем известковых белил, покрасив черным лишь заранее определенные квадраты, на которых затем золотом писали десять заповедей. На первые две – «Я Господь, Бог твой; да не будет у тебя других богов пред лицом Моим» и «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, что на земле внизу, и что в воде ниже земли. Не поклоняйся и не служи им» – отныне регулярно указывали нечестивым прихожанам, посмевшим сожалеть об утрате образов. С 10 августа, сначала в Стенворде, а постепенно и по всей Юго-Западной Фландрии, толпы протестантов врывались в церкви и монастыри, разбивали статуи, срывали со стен картины и изобретательно оскверняли священнические облачения[72]. В зеландском городе Мидделбурге художник Маринус ван Реймерсвале отринул собственное призвание, присоединившись к иконоборцам, которые разбивали

витражи и уродовали статуи в приходской церкви. С каждым нападением на беззащитные церковные картины и статуи надежды на «средний путь», «via media», поначалу тешившие Вильгельма, делались все призрачнее и призрачнее.

Восемнадцатого августа капитул наиболее величественной и пышной приходской церкви, собора Антверпенской Богоматери, *Onze Lieve Vrouwekerk*, проследовал по улицам города по маршруту, раз навсегда предписанному в 1399 году. В середине процессии двадцать человек несли в паланкине статую Мадонны, ярко расписанную, с белоснежным, словно лилия, ликом, в расшитых золотом одеяниях. Шествие приурочивалось к воскресенью после Успения, наиболее зрелищному антверпенскому церковному празднику. Кроме священных образов, процессии обыкновенно включали и представления для народа: целые флотилии галиотов и морских чудовищ, башни на колесах и огнедышащих драконов, великанов, акробатов, диких зверей – гиппопотамов, влекомых на повозках полчищами шутов. Однако в этом году парад выдался более скромным, трубы и барабаны звучали словно приглушенно. Ряды облаченных в яркие костюмы членов ремесленных гильдий, аркебузиров и арбалетчиков заметно поредели, ведь их покинули цеховые сообщества, которые решили, что почитание деревянной статуи Девы Марии есть образец позорного идолопоклонства, и просили удалить из их соборных часовен все статуи, алтари и реликвии. В целом у участников процессии был смущенный вид, одновременно вызывающий и испуганный, ведь на них хмуро взирала недоброжелательно настроенная толпа, иногда позволявшая себе скандальные выходки: то провожавшая статую Девы Марии презрительными возгласами, то грозившая, что «Мейкен больше не придется разгуливать по улицам». Возвратив наконец статую в собор, ее обнесли заграждением для защиты от потенциальных разрушителей. В других часовнях статуи тоже на всякий случай чем-то закрыли, словно в ожидании осады. От недоброжелателей загородили экранами Матерь Божию Миланскую, с длинными распущенными кудрями, в сияющем синем одеянии, с пшеничными колосьями в руках, и Матерь Божию на Столпе, изначально простую деревянную фигуру, ныне отлитую в серебре на пожертвования множества благодарных верующих, которые вознесли к Ней мольбы и обрели чудесное исцеление от недугов через Ее благодетельное заступничество[73]. В церкви отправляли обычные службы: хваление, заутреню, часы, вечерню. Антифоны, литании, поучения и респонсории гулким эхом отдавались под церковными сводами. Однако с особенным жаром, вероятно, произносились молитвы о спасении тех, кто не

изменил прежней вере.

Бургграф Вильгельм Оранский полагал, что в городе вот-вот вспыхнут беспорядки. Он без обиняков сообщил это регенту Маргарите Пармской, когда она велела ему явиться на специально созванное собрание кавалеров нидерландского рыцарского ордена Золотого руна, присягнувшего на верность королю и императору. Принц предупредил, что если он покинет Антверпен, то не ручается за общественный порядок. «Вздор, – ответила герцогиня Пармская. – В городе все спокойно. Мы признательны вам. Приезжайте. Вы нужны нам, чтобы внушить собратьям по ордену, сколь пагубный путь неповиновения и мятежа они избрали. Приезжайте, не медлите!»

Вильгельм покорился. 19 августа, в тот самый день, когда он выехал из городских ворот, ватага юнцов, подмастерьев и учеников латинских школ, с шумом ворвалась в собор, где стояла за защитным ограждением «Мейкен», и стала выкрикивать оскорбления, обращаясь к статуе. В восторге от собственной дерзости, подстрекаемый одобрительными криками и смехом зевак, заводила взобрался на церковную кафедру и стал издевательски пародировать служение обедни, пока какой-то моряк, вне себя от гнева, не схватился с этим юнцом в драке и не сбросил его на пол. В церковном нефе разгорелось побоище между разъяренными толпами протестантов и столь же возмущенными католиками; беспорядки выплеснулись на улицу. Известия о потасовке быстро распространились по трактирам, оттуда по «проповедническим полям» за городские стены, и все утвердились во мнении, что с отъездом принца Антверпен действительно стал открытым городом.

На следующий день, 20 августа, огромная толпа, поющая осанну Господу, собралась после вечерни у дверей собора. Она была вооружена деревянными молотками-киянками, большими ножницами, ножами и тяжелыми кузнечными молотами, прихваченными из мастерских. Рабочие портов и верфей запаслись кошками, тросовыми талрепами и веревками, словно собирались брать на абордаж вражеское судно. Испуганные масштабами этого сборища, Рубенс и его коллеги хотели было позвать на помощь городскую стражу, но ряды ее сильно поредели, после того как многие стражники переметнулись на сторону иконоборцев. Неловкие попытки разоружить наиболее агрессивных протестантов в быстро растущей толпе переросли в стычки и могли окончиться кровопролитием, если бы стража по чьему-то мудрому совету не отказалась от мысли навести порядок. Церковь осталась незащищенной. Капитул и певчие бежали из своих жилищ. После того как толпа взломала запертые

на засов и забранные решеткой ворота и заполонила церковный неф, Герман Модед, прежде именовавшийся Германом Стрейкером, но пожелавший называться на древнееврейский манер, взошел на кафедру и вновь стал убеждать свою паству очистить храм от греховных идолов и пустых кукол, что насадил там сатана, дабы искушать взор нетвердых в вере и обречь души их вечному проклятию. «Низвергните же нечестивые образы! – возгласил он. – Обрушьте их наземь! Пронзите сердце блудницы вавилонской! Осанна!»

Паства вняла его призывам и действительно стала разбивать изваяния. А так как удары она наносила не согражданам, а безответным каменным и деревянным статуям, стеклянным витражам и вышитым одеяниям, ничто не сдерживало ее рвения и не умеряло ее пыл. По этой причине все, что делало католическую Фландрию невыразимо прекрасной, было обречено гибели. Разве не настаивал сам Кальвин на том, что величие Господа невидимо и все, что тщится изобразить дела Его, а также Христа и апостолов, есть гордыня и святотатство? Разве не предостерегает христиан Гейдельбергский катехизис от дерзостных попыток стать мудрее Господа, а Господь желал, чтобы Евангелие постигали через Живое Слово, а не посредством деревянных раскрашенных идолов?

Из нескольких часовен слабо освещенной церкви главы ремесленных гильдий заранее тихо вынесли картины и статуи, так что теперь святые покровители бочаров, меховщиков, красильщиков и плетельщиков благословляли прихожан не в зримом образе, но только в духе. Прилавки на прилегающей к церкви территории, где живописцы и ваятели продавали переносные алтари, скульптуры и картины, без лишнего шума были разобраны за несколько недель до вторжения негодующих протестантов, а торговцы незаметно исчезли. Впрочем, труды иконоборцам все равно предстояли немалые, и потому они целыми бригадами и артелями деловито рассредоточились по церкви в поисках кощунственных идолов. Деревянные и каменные распятия, помещавшиеся над хорами, четверки иконоборцев совлекали наземь кошками и веревками, словно святотатственно пародируя Воздвижение Креста. Следом за ними обрушились на каменный пол статуи апостолов, целыми рядами обрамлявшие неф слева и справа. «Успение Богоматери» Франса Флориса, а также другие великолепные запрестольные образы выбивали из крепления зубилами и молотками, а затем разбивали и разрубали в щепки. «Падение восставших ангелов» того же мастера сорвали со стены часовни, принадлежавшей гильдии строителей оград, и с высоты низвергли в простирающуюся внизу тьму, точно героев

картины. «Падение восставших ангелов» пострадало, но уцелело, а две боковые створки триптиха погибли безвозвратно[74]. Когда вес и размеры картины не позволяли иконоборцам уничтожить ее на месте, как, например, это произошло со «Страшным судом» Бернарта ван Орлея, они, раздосадованные, с удвоенной энергией набрасывались на более мелкие предметы церковного искусства, разрушить которые было проще. Нападающие, святотатственно облачившись в заимствованные из ризничного сундука парчовые далматики и орнаты, остервенело рубили на куски богато украшенные резьбой сиденья на клиросе для духовенства и певчих. Освященным елеем они смазывали тяжелые, подбитые гвоздями башмаки, а потом попирали ногами реликвии. А поскольку славить величие Господа дозволено только человеческому голосу, первой из органа выломали трубу «vox humana», а остальные выбили следом. «Я был одним из десяти тысяч, побывавших в оной церкви после разорения, – писал английский купец Ричард Клаф. – Ее словно покинули рай и земля, в ней словно воцарилась преисподняя… Повсюду лежали обломки изваяний и картин, величественных и весьма ценных… Это была самая роскошная церковь Европы, а ее разорили так, что в ней не осталось даже нетронутой церковной скамьи…»[75]

Еще до того, как собор Антверпенской Богоматери, как и положено истинной церкви, опустел, понеся суровую кару и избавившись от греховных идолов, иконоборцы высыпали на городские улицы и направились в тридцать церквей и бесчисленные мужские и женские монастыри, которые составляли славу Антверпена. Там они нашли множество скульптур, изображавших святого Губерта, святого Виллиборда, святую Гертруду, святого Бавона, и принялись ревностно обезглавливать их, с грохотом сбрасывая обезображенные, лишившиеся носа, ушей и глаз головы на каменный пол. Церковные паперти загромоздили обломками разбитых статуй, ногами, руками и торсами; они напоминали разрубленные тела жертв чумы, ожидавшие, когда их отвезут на кладбище. Монастырские библиотеки предавали огню: в костер летели старинные иллюминированные манускрипты, молитвенники и градуалы.

На следующий день, когда Антверпен поблек, потускнел и умалился, как полагается раскаявшемуся грешнику, иконоборцы на повозках выехали за городские стены, в окрестные деревни, чтобы с удвоенной энергией приняться за ниспровержение идолов. Когда к 23 августа их ярость несколько поутихла и члены магистрата, не опасаясь за свою жизнь, осмелились выйти на улицы и бродить среди руин, они убедились, что ни одна церковь, ни один собор, ни один монастырь не избежал искупительного

очищения. Их внутреннее убранство внезапно лишилось ярких красок. Барельефный цветочный орнамент всевозможных оттенков, украшавший церковные своды, росписи, изображавшие сонмы порхающих ангелочков и агнцев со знаменем Христовым, ныне скрылись под слоем известковых белил, или, по словам довольных пасторов, облачились в саван, как пристало кающимся блудницам.

Каждый на своем посту, Вильгельм Оранский и Ян Рубенс созерцали катастрофу. Из них двоих, пожалуй, теснее общался с представителями кальвинистских кругов Рубенс (по крайней мере, на этом впоследствии будет настаивать инквизиция). Однако, каковы бы ни были их личные религиозные убеждения, склонявшиеся то на одну, то на другую чашу весов, оба они, вероятно, осознали, что разрушение образов, «beeldenstorm», сделало умеренность одновременно жизненно необходимой и невозможной. Потрясенные яростью, с которой иконоборцы обрушились на Католическую церковь, и опасающиеся возмездия испанцев, наиболее благоразумные по обе стороны конфессионального раскола попытались призвать страну к порядку. 23 августа был объявлен формальный запрет на разорение церквей, а на следующий день Маргарита провозгласила Акт единения, воплотивший слабые надежды на межконфессиональный мир, которые лелеяли Вильгельм и пенсионарий Антверпена Якоб ван Везембеке. Решено было направить к королю посольство с оптимистическими упованиями на то, что оно откроет ему глаза. В ожидании ответа приостанавливалась деятельность инквизиции и издание антипротестантских эдиктов, «placaten». Протестантам дозволялось освящать собственные церкви, при условии, что они оставят уже захваченные. Подобные попытки как-то развести католиков и протестантов уже предпринимались в тех городах и областях Франции, где позиции протестантизма были особенно сильны, однако результат их оказался неутешителен, ибо местные вспышки насилия обернулись крупномасштабной Религиозной войной.

Если Вильгельм опасался, что такая судьба ожидает и Нидерланды, он делал все, чтобы скрыть свой трепет. Осень 1566 года он провел в поездках по трем провинциям своих штатгальтерских владений: Голландии, Зеландии и Утрехту, – пытаясь успокоить попеременно то католиков, то протестантов и как-то обуздать их взаимный страх. Его собственное беспокойство только росло, и тому были веские основания. Хотя Маргарита уверяла, что намерена соблюдать условия Акта, она полностью отдавала себе отчет в том, что Филипп уже принял решение

подавить мятеж силой. Кроме того, принц постепенно утрачивал контроль над особо фанатичными протестантами, включая своего брата Людовика Нассауского, примкнувшего к восставшим. В начале 1567 года Вильгельм отринул в душе все попытки достичь компромисса и приготовился к войне. Он задумал тайно отправить Анну вместе с младшей дочерью в родовой замок династии Нассау Дилленбург, снабдив ее деньгами, вырученными от заклада серебряной посуды и драгоценностей.

Прежде чем присоединиться к семье, Вильгельм предпринял последнюю, отчаянную попытку предотвратить кровопролитие в Антверпене. 15 марта 1567 года в деревне Остервел на берегу Шельды плохо вооруженная, руководимая бесталанным полководцем протестантская армия была окружена и уничтожена правительственными войсками. В городской черте населением по понятным причинам овладела паника. В ужасе от предстоящего возмездия, которое вот-вот обрушат на них испанцы, горожане потребовали, чтобы принц послал экспедиционный корпус на помощь оставшимся в живых протестантским солдатам. Представ перед толпой вместе с бургомистром ван Страленом, принц заявил, что посылать войска бессмысленно и что это означает обречь город на гибель, оставив его незащищенным. Внезапно растерявшись и не в силах понять, какой план действий чреват наименьшими потерями, главари бунтовщиков решили выместить злобу на городском гарнизоне и разбили собственный военный лагерь, даже с пушками, на мосту Мейр. Только после того, как Вильгельм произнес еще одну речь, теперь уже стоя на ступенях городской ратуши, и пообещал основать народное ополчение, страх и гнев толпы несколько улеглись.

Вильгельм осознавал, что очень скоро не сможет удерживать это хрупкое равновесие, но еще не был готов стать наиболее знаменитой жертвой надвигающейся катастрофы. 10 апреля он официально вышел из состава Государственного совета, а днем позже отправился на северо-восток, в Бреду, за старшей дочерью, которую с трудом удалось извлечь из недр семейства Маргариты Пармской. К первой неделе мая принц жил в Дилленбурге вместе со свитой из ста пятидесяти слуг, пользуясь гостеприимством своего младшего брата Иоганна, унаследовавшего от их отца титул графа Нассауского. Анну, прибывшую в Дилленбург до него и находившуюся на последних неделях беременности, не слишком обрадовало появление супруга. Она не стала скрывать, что Дилленбург в ее глазах – настоящая темница. А кругом сплошь представители семейства Нассау, сущее наказание, они смерть как ей докучают – все эти сестры, тетки, братья, и особенно никуда не укрыться от бдительного ока Юлианы фон

Штольберг, ее грозной свекрови.

Однако принц, теперь всего-навсего бесправный изгнанник, воспринимал свою родину как блаженное убежище от бед. Невзирая на все, что он пережил, Вильгельм до сих пор не мог решить, стоит ли присоединиться к мятежникам, ведь самая мысль о восстании была ему невыносима, при его глубоко укоренившемся инстинктивном стремлении к миру и порядку. Выбор без промедлений сделал за него герцог Альба, вступивший в Брюссель 22 августа 1567 года. Против всех лидеров оппозиции, осмелившихся не подчиниться Гранвеле и Маргарите, были выдвинуты обвинения в государственной измене, не учитывающие тонких различий между умеренными и воинствующими. Место принца в этом позорном списке ренегатов испанские власти указали совершенно недвусмысленно, арестовав его сына Филиппа-Вильгельма в Лувенском университете, где тот учился, и отправив его прямиком в Испанию, ко двору его крестного отца, тезки и будущего опекуна короля Филиппа. Там ему отныне и надлежало воспитываться. Когда делегация оскорбленного факультета, набравшись храбрости, явилась к советнику Альбы, испанцу де Варгасу, протестовать против похищения, тот отвечал холодно и жестко, давая профессорам-идеалистам понять, на что способна нынешняя власть и он как ее представитель: «Non curamus privilegios vestros» («Нам нет дела до ваших привилегий»). Вскоре после этого все достояние Вильгельма, имущество движимое и недвижимое, было конфисковано в пользу испанской короны. Девятью баржами мебель, шпалеры и картины из дворца Вильгельма в Бреде перевезли по каналу в Гент, где и оставили вплоть до особого распоряжения короля. Но даже сейчас, когда пути назад были отрезаны, Вильгельм написал вместе с ван Везембеке и опубликовал «Оправдание», первый великий пропагандистский документ Нидерландского восстания, в котором настаивал, что короля ввели в заблуждение коварные приближенные, и выражал искреннюю надежду, что в Мадриде станут прислушиваться к советникам более гуманным и просвещенным.

Именно из-за этой нерешительности и стремления оттягивать время принц упустил самый удачный шанс нанести испанцам удар осенью 1567 года, пока гнев, вызванный испанской оккупацией Фландрии и Брабанта, еще не утих, а герцог Альба еще не успел достаточно запугать население массовыми репрессиями. Когда Вильгельму, Людовику Нассаускому и Бредероде наконец удалось собрать войско, главным образом из числа немецких и французских наемников, их задача существенно

осложнилась, прежде всего потому, что население Нидерландов по понятным причинам уже опасалось поддерживать «освободителей». Восставшие могли похвалиться единственной победой на севере, в Хейлигерле: там Людовик захватил врасплох отряд верного испанской короне герцога д'Аремберга (кстати, дружившего с Вильгельмом). Однако всего два месяца спустя за этой викторией последовало сокрушительное поражение под Йеммингене, когда две тысячи солдат Людовика были убиты или вынуждены сдаться в плен, а их командиру пришлось спасаться вплавь через реку Эмс. Вильгельм попытался вторгнуться в южную провинцию Лимбург, но там его войско, не получая достаточного денежного довольствия и провианта, быстро вышло из-под контроля и принялось энергично грабить местные села и деревни. После этого Вильгельму не оставалось ничего иного, как предпринимать бесконечные унылые поездки в Страсбург, Дуйсбург и Кёльн и умолять немецких и французских принцев предоставить ему солдат и деньги, чтобы бросить вызов дисциплинированным и имеющим все необходимое силам Альбы. Если «нищенствовать» когда-то и было весело, то точно не теперь. «Принца Оранского можем сбросить со счета, – радостно писал Альба. – Кажется, он уже не жилец». И с этим почти никто не спорил.

Весной 1568 года Везембеке въехал во двор замка Дилленбург в не лучшем настроении, чем «нищий принц». Он прибыл, чтобы поведать Вильгельму о тех жестокостях и притеснениях, которым подверг город новый режим и свидетелем которых он стал лично, хотя многое из этих неутешительных рассказов, несомненно, принцу было известно и до него. Поняв, какая судьба ожидает Нидерланды, Маргарита Пармская сложила с себя полномочия регента. Именно на это и рассчитывал Альба. Хотя Филипп поначалу не собирался отзывать Маргариту с поста регента и предоставлять герцогу свободу действий, то есть масштабных репрессий, ее присутствие в Нидерландах сделалось излишним, после того как Альба учредил свой главный карательный орган, орудие террора, – Совет по делам о беспорядках («Conseil des Troubles»), который его жертвы переименовали в «Кровавый совет». Высокий и худой, обладающий холерическим темпераментом и необычайно умный, Альба взялся за труды планомерно и усердно, а всячески помогали ему приближенные – узкий круг советников-испанцев – и штат из ста девяноста хорошо обученных обвинителей. Помимо них, как обычно, к акциям устрашения подключились следователи, умеющие вести допрос с пристрастием, тюремщики, заплечных дел мастера и палачи. Эффективность испанской

инквизиции научила многих из этих людей надежным методам работы. В том числе они устраивали ночные обыски в домах неблагонадежных, конфискуя все найденные бумаги, убеждали секретарей и слуг доносить на своих господ, зачастую с помощью дыбы и тисков для больших пальцев, и поставили на поток изготовление признательных показаний. Жертв они выбирали и познатнее, и попроще. Большинство тех, кто попадал в их сети, принадлежали к числу торговцев, купцов, однако герцог прекрасно отдавал себе отчет в том, какое воздействие оказывают показательные унижения, пытки и казни заранее избранной элиты. Чем знатнее аристократ, тем ужаснее производимое впечатление.

Четвертого января 1568 года на плаху отправились восемьдесят четыре нидерландских дворянина и уважаемых горожанина, а в марте того же года были арестованы еще полторы тысячи, и надежд на спасение у них почти не оставалось. В общей сложности девять тысяч понесли наказание за ересь, или государственную измену, или то и другое, из них около тысячи были казнены[76]. Счастливчиков обезглавливали тотчас на эшафоте. Простолюдинов, обвиненных в нападении на церкви, колесовали или заживо четвертовали, а потом сжигали на костре. Если их признавали виновными в кощунственных речах против Священного Писания, то отправляли на виселицу, предварительно пронзив язык раскаленными иглами. Почти девять тысяч подозреваемых были допрошены трибуналом инквизиции: многие из них, как требовала того обычная процедура, были подвергнуты пыткам, чтобы вырвать у них признания, или брошены в тюрьму, где безутешно дожидались окончательного приговора. Пытаясь избавиться от упрощений, встречающихся в старинных, патриотически настроенных хрониках, современные историки (справедливо) подчеркивают, что на каждую жертву испанского террора приходятся десятки, если не сотни ее соучастников, которые не понесли никакого наказания. Однако это была система террора, построенная не на массовой, а на избирательной жестокости. «Мы заставим всех голландцев жить в постоянном страхе, всякое мгновение опасаясь неумолимой и беспощадной кары», – писал Альба королю Филиппу в январе 1568 года[77]. После того как в Мадриде был составлен, а в Брюсселе в 1569 году опубликован «Список запрещенных книг», стало возможным арестовывать за чтение подстрекающих к бунту комических и сатирических сочинений, вроде «Тиля Уленшпигеля». Впрочем, арестовать могли просто за то, что нашли у вас подобные книги. Памятуя, какой ущерб авторитету Церкви нанесли не только печатные листы с

возмутительными стихами, но и представления странствующих театров, новое правительство озаботилось запретом «песен, игр, фарсов, баллад, стихов, комедий, припевов на языках древних и новых, если в них упоминаются наша религия и духовные лица»[78]. Чтобы жители Антверпена не забыли, что на их шее при всяком удобном случае может затянуться петля, Альба повелел возвести к югу от города пятиугольную крепость, проект которой создали два итальянца, специалисты в области военной архитектуры Франческо Пачотто и Бартоломео Компи. Стены имели в длину триста двадцать пять ярдов и завершались стреловидными бастионами с установленными на них орудиями, причем две пушки были обращены непосредственно к городу, жители которого столь неохотно оплатили строительство крепости, «а ведь все это ради их же безопасности», подчеркивал герцог Альба. Расквартированные в крепости испанские войска жили словно в небольшом самодостаточном городе, где были и часовня, и покои главнокомандующего, и мельницы, и литейные цеха, и мясные лавки, и пекарни, и таверны. А в центре, на плацу, естественно, возвышалась величественная, выше человеческого роста, статуя главнокомандующего герцога Альбы, в доспехах, грозного и непреклонного.

Будучи членом управы, который якобы безучастно взирал, как толпа святотатцев громит доверенный его попечению город, Ян Рубенс представлял собой идеальную жертву для полиции Альбы. Еще до прибытия Альбы Маргарита потребовала, чтобы ей предоставили отчет о поведении всех муниципальных чиновников Антверпена. 2 августа 1567 года регенту был вручен многостраничный документ, содержащий подробное оправдание их коллективных действий. Альба, недолго думая, отверг его, усмотрев в нем коварную попытку избежать наказания, и в декабре потребовал новый доклад, который можно было бы проверить с помощью сведений, собранных его людьми из конфискованных у протестантов бумаг и от информаторов. Эта вторая попытка восстановить свое доброе имя, на восьмидесяти пяти страницах, с двумястами девяноста тремя доказательствами невиновности, была представлена Альбе 8 января 1568 года, а он уже передал ее для дальнейшего разбирательства наиболее жестокому и беспощадному из своих судей, Лудовико дель Рио. Рубенс, видимо не без оснований, полагал, что дель Рио не сочтет этот доклад достаточно убедительным, так как спустя три дня попросил своего друга, юриста Яна Гиллиса, представлять его интересы в суде. Затем последовал долгий перерыв в рассмотрении дела, и Рубенс, вероятно, натерпелся немало страху, гадая, что же его ждет. Только в октябре 1568 года, когда

маленькое войско под командованием Вильгельма Оранского понесло сокрушительное поражение на юге, в Лимбурге, а ему самому пришлось продать оставшееся оружие и в одиночестве, инкогнито, отправиться восвояси в Дилленбург, Ян Рубенс был лично вызван в антверпенскую ратушу, чтобы предстать перед судом по обвинению в ереси и неповиновении властям[79]. Он не питал особых иллюзий, что ему удастся уцелеть. Наиболее популярный из всех бургомистров города, блестящий устроитель антверпенского театрального фестиваля *landjuweel* 1561 года – Антонис ван Стрален был публично обезглавлен месяц тому назад по тем же обвинениям, что предъявили Рубенсу, изобличенный с помощью столь же компрометирующих улик. Некий католический монах, назвав Рубенса «первым членом городской управы и самым ученым кальвинистом», оказал ему плохую услугу, ведь эрудиция отнюдь не считалась смягчающим обстоятельством; уж лучше было предстать перед судом наивному и доверчивому. Отвечая на детальные вопросы усердного следователя «Кровавого совета», Рубенс изо всех сил старался показать себя с лучшей стороны. Он признавал, что действительно прослушал четыре-пять проповедей, но ни разу не присутствовал на молитвенных собраниях или на богослужении протестантов. Он-де был движим не греховностью, а всего-навсего любопытством и остается верным сыном Католической церкви и преданным слугой короля.

Но он также отдавал себе отчет в том, что ни дель Рио, ни тем более герцог ему не поверят. Ранней осенью Рубенс отослал жену и четверых детей (в возрасте от шести лет до года) на юг, по пологим холмам Валлонии и Лимбурга, которые кишмя кишели взбунтовавшимися наемниками, превратившимися в разбойников, в том числе и бывшими солдатами Вильгельма, оборванными и голодными. Ненадолго остановившись у родственников, чтобы отпраздновать крестины, Мария с детьми пересекла границу габсбургских Нидерландов и въехала на земли герцогства Клеве. Ян Рубенс успешно тянул время, всячески замедляя судебное разбирательство. Но времени у него оставалось все меньше и меньше. Как только в руках у него оказался документ, выданный антверпенским муниципалитетом и удостоверяющий, что на протяжении восьми лет он честно и достойно исполнял обязанности члена городской управы, он тайно выскользнул из города и тем же маршрутом, что и Мария, отправился в изгнание, в Рейнскую область. Конечной целью семьи Рубенс был Кёльн, где к тому времени уже выросла целая колония беженцев, спасавшихся от террора Альбы. Кёльн по-прежнему в значительной мере сохранял верность католичеству, однако его

прагматично настроенные власти видели в притоке голландских и фламандских эмигрантов (и их золота) коммерческие возможности. С их молчаливого согласия беженцы селились в Кёльне и даже могли частным образом совершать богослужение, как им вздумается, при условии, что не нарушают общественного порядка. Однако на Рубенса городским властям указали как на потенциального смутьяна, который «не ходит в церковь»[80]. 28 мая 1569 года эти подозрения вылились в имеющий окончательную силу приказ суда: покинуть город в течение недели. Тогда Рубенс разыграл свою лучшую и единственную карту. Были зачитаны два письма, подтверждающие, что он имеет безупречную репутацию и прибыл в Кёльн для занятий адвокатской деятельностью. А раз навсегда положить конец любым попыткам выселить его из города он надеялся при помощи следующей детали. Он утверждал, что служит ее светлости принцессе Оранской, которая во время путешествий даже доверяла ему опеку над своими детьми.

Рубенсам позволили остаться, ибо, сколь невероятным ни казалось хвастовство Яна, это была правда. Приехав в Кёльн, Ян разыскал своего прежнего коллегу Яна Бетса, которого знал еще по Антверпену и который происходил из старинной судейской семьи, издавна жившей в Мехелене. Бетс был известен как правовед, который консультировал принца Вильгельма и принца Людовика, полагавшихся на его знание крючкотворных немецких законов и обычаев. В 1569 году он был занят тем, что пытался выяснить юридический статус приданого принцессы Анны, чтобы спасти его от конфискации, обрушившейся на все имущество ее супруга. И хотя Анна постоянно уверяла, что бедна как церковная мышь, и винила в своих бедах Вильгельма, в миссии Бетса не стоило видеть акт предательства. Согласно нидерландским законам, жены сохраняли за собой право собственности на приданое, даже если распоряжались им совместно с мужем на протяжении супружеской жизни. Учитывая отчаянное положение Вильгельма, имело смысл воспользоваться подобной юридической уловкой, чтобы уберечь имущество Анны от принудительного изъятия. Возможно, Бетс рассчитывал, что, возвратив себе средства, Анна по крайней мере несколько умерит упреки и обвинения в адрес супруга. Бетсу было поручено привлечь на сторону Вильгельма и Анны влиятельных и сочувственно настроенных к ним правителей: императора Максимилиана, ландграфа Гессенского, курфюрста Пфальцского – в надежде, что они поддержат требования Анны и убедят короля Филиппа вернуть ей приданое.

Служить Анне Саксонской, по-видимому, было непросто. А

значит, Бетс едва ли досадовал, что ему приходилось много времени проводить в разъездах, курсируя между Франкфуртом, Лейпцигом и Веной. Дипломатические визиты вынуждали его подолгу отсутствовать при дворе, и его обязанности секретаря и советника по юридическим вопросам стал брать на себя Рубенс. Представленный Анне, он тотчас удостоился ее расположения. Нам только не дано узнать, когда именно адвокатские услуги сменились страстными объятиями. Теперь, спустя несколько столетий, они кажутся весьма странной парой: сдержанный адвокат-фламандец, склонный декламировать классических авторов, и полногрудая принцесса, в неплотно зашнурованном корсете, с непременным кубком вина в руке. Впрочем, разве сын Яна, Питер Пауль, не воспел впоследствии пышных чувственных красавиц, как ни один живописец в истории западного искусства? Поэтому нельзя исключать, что за чопорностью и внешней строгостью Яна, с его аккуратно подстриженной бородкой, таилась столь же чувственная натура. Ее ли рука в перстнях чуть помедлила на его крахмальной манжете, его ли взгляд на мгновение задержался на ее шее и груди – само безрассудство их поступка свидетельствует о всепоглощающей страсти, из тех, что сводят влюбленных с ума и внушают им иллюзию, будто никто ничего не заметит.

Могла ли несчастная Анна Саксонская действительно быть в чьих-то глазах желанной? Если послушать историков, это совершенно исключено. Ведь с тех пор, как Нидерландское восстание стало восприниматься как первый росток либерализма и гражданских свобод, особенно в XVIII–XIX веках и особенно американскими историками (Джоном Адамсом и Джоном Лотропом Мотли), Вильгельм Молчаливый неизменно рассматривался как его герой, рыцарь без страха и упрека. По прошествии веков сложилось убеждение, будто многие годы, между бегством из Нидерландов и первой поразительной военной победой, когда флот гёзов в 1572 году разгромил испанский гарнизон в Бриле, от Вильгельма зависело будущее не только его собственной страны, но и западной либеральной демократии в целом, и Вильгельм мужественно нес сквозь мрак бремя этой ответственности. Всякий же, кто хоть чем-то утяжелил его ношу, есть изменник – не только делу освобождения Голландии, но и делу Запада. Бедная Анна, она и представления не имела, что ее бездумное потворство собственным страстям угрожает судьбе демократии. Горе Анне, при упоминании одного имени которой выдающийся голландский архивовед Бакхёйзен ван ден Бринк, обнаруживший ее историю в пятидесятые годы XIX века, содрогнулся от отвращения и отвел глаза, не в силах вынести

перечисления грязных подробностей[81]. Описываемая в различных источниках как совершенно лишенная красоты, обаяния и здравого смысла, страдающая искривлением позвоночника, злобная, истеричная строптивица, вечно пьяная распутница, Анна занимает почетное место в ренессансном пантеоне злодеек и развратниц.

Возможно, именно такой она и была. По правде говоря, нам очень мало известно об Анне Саксонской, кроме неумолимо повторяемого всеми авторами подряд мнения, что она-де с самого начала была сущим наказанием. Мы знаем лишь, что из отроковицы, посылавшей неподобающе страстные письма своему нареченному, она быстро превратилась в мать семейства, которая, как это часто бывало в XVI веке, похоронила нескольких своих детей младенцами. Исключением стали девочки Анна и Эмилия и названный в честь деда, курфюрста Морица Саксонского, мальчик Мориц, тоже болезненный и не обещавший прожить долго. Однако он выжил и впоследствии сделался вторым великим штатгальтером и главнокомандующим, который принес Голландии победу. По словам историков, все добродетели: смелость, ум и дисциплина – якобы были унаследованы им исключительно с отцовской стороны, чудесным образом не запятнанные материнскими пороками. В какой-то момент брак Вильгельма и Анны обернулся жалким фарсом и начал тяготить их обоих. На личные обиды, воображаемые или реальные, принцесса реагировала публичными вспышками гнева. Еще до того, как на Вильгельма обрушились всевозможные несчастья, Анна то и дело обвиняла его в том, будто он прислушивается к мнению тех, кто открыто ее ненавидит, в первую очередь своего младшего брата Людовика. Ею овладело беспокойство, у нее постоянно случались приступы истерики и появились навязчивые бредовые идеи. Она прекрасно сознавала, что Вильгельм не был образцом супружеской верности, и поэтому изящный поклон или ни к чему не обязывающий комплимент в адрес какой-либо придворной дамы ее воспаленное воображение воспринимало как предполагаемую измену. Подобно многим другим аристократкам, выданным замуж еще в отрочестве, обреченным на участь племенной кобылы и не видящим иного общества, кроме пожилых кавалерственных дам и мужа, увлеченного политическими замыслами, которые, как ей было указано, она не в силах понять и которые ее не касаются, Анна выбрала собственный образ жизни. Она стала наслаждаться охотами и турнирами, где не было недостатка в придворных, готовых в песнях и в стихах восхвалять ее как Венеру, Диану, Кибелу и Исиду.

А неужели богине пристало жить, точно бродяжке? Совершенно озадаченная крахом политической власти и разорением, постигшими Вильгельма, а заодно и тем, что представлялось ей его извращенным пристрастием к бедствиям и неудачам, Анна в ярости принялась искать виновного во всех этих несчастьях. До брака супруг обещал ей развлечения и великолепие, но вместо этого принес ей нескончаемые горести. Образцовый придворный у нее на глазах превратился в изможденного меланхолика, всецело поглощенного непонятными планами и замыслами, которые, казалось, лишь усугубляют их страдания. Она все чаще бывала предоставлена сама себе. Еще до того, как Вильгельм был объявлен вне закона, а его огромное имение разорено, конфисковано или заложено, Анна решила, что не разделит его судьбу. Дилленбург виделся ей истинной карой, беременность – испытанием, непрерывно плачущий младенец – обузой. Ей смертельно досаждали родственники мужа. В конце 1568 года она неожиданно ускакала в Кёльн, сопровождаемая шумной свитой. Вильгельм ни минуты не питал иллюзий, будто его заблудшая супруга руководствуется патриотическими мотивами. Слава Кёльна как рынка драгоценных камней и рейнских вин скорее могла привлечь ее, нежели благочестие или политика. У него были все основания опасаться, что свою свободу Анна употребит во зло. А если подобные ожидания оправдаются, его неудачи на поле брани и на политическом поприще еще усугубит недостойное поведение жены. И действительно, вскоре он стал получать известия о супружеской неверности и расточительных тратах принцессы. Вильгельм отвечал чередой писем, в которых именовал ее «дорогой женушкой», «liebe Hausfrau», и напоминал ей о ее супружеских обязанностях[82]. Поначалу он надеялся, что убедит ее присоединиться к нему в странствиях по Франции и Германии. Но если она вообще благоволила ответить, Анна наотрез отказывалась подвергать себя каким-либо неудобствам. По слухам, однажды она даже позволила себе публично разорвать, не распечатав, письмо Вильгельма в клочья на глазах у нарочного, визгливо рассмеявшись при одном упоминании имени супруга.

Совершенно измученный несчастьями, переживающий самую черную полосу жизни, Вильгельм попытался нежно ее увещевать. В трогательном письме от ноября 1569 года он мягко напомнил ей: «Ты принесла обет пред Господом и Святой Церковью отринуть все мирское и следовать за супругом, которого, как мне представляется, тебе следует ценить больше, чем пустяки, игрушки и легкомысленное времяпрепровождение… Я пишу это не для того, чтобы заставить тебя приехать сюда ко мне, ибо, если

самая мысль об этом тебе невыносима, я не вправе тебя неволить; решать тебе… Я лишь хочу напомнить тебе, что соединен с тобою узами брака в соответствии с заповедью Господней, а также дружеской склонностью [amitié]. Ничто на свете не способно подать мужчине такое утешение, как нежная поддержка и успокоение, вселяемое в него женою, терпеливо выказывающей готовность нести вместе с супругом крест, который Господу угодно было возложить на его плечи, особенно если мужнины испытания приближают во славу Божию свободу его отечества… Если я хотя бы несколько дней проведу со своей женою, то почувствую себя совершенно счастливым и забуду обо всех несчастьях, коими Господу угодно испытать меня»[83].

Когда супруги наконец встретились в промежутках между странствиями Вильгельма, за взаимными обвинениями и упреками последовали слезы и примирение. Но с исчезновением Вильгельма прекратились и приступы верности, время от времени случавшиеся у Анны. В новом, 1570 году Вильгельм адресовал свои, по большей части остававшиеся непрочитанными, письма «моей жене, моему сокровищу», однако весной, когда из Кёльна стали приходить все новые известия о том, как она безудержно флиртует и публично поносит его имя, он отчаялся спасти брак. Теперь его более заботил вред, который безумное поведение Анны могло нанести при европейских дворах его и так уже несколько потускневшей репутации. Прежде ему хотелось быть счастливым. Единственное, чего хотелось ему сейчас, – это не выставить себя на посмешище. В апреле 1570 года он написал ее деду, курфюрсту Гессенскому, моля хоть как-то ее образумить: «Сопутствующая ей дурная слава пятнает не только ее собственное имя, но и мое и имена ее детей и родственников… Сказать по правде, я уже теряю терпение… Столь многие несчастья, обрушивающиеся одно за другим, способны лишить человека разума, стойкости и уважения окружающих, и, говоря откровенно, я ожидал от нее утешения, но вместо этого она бросает мне в лицо тысячи оскорблений и доводит меня до изнеможения своими безумными капризами и нелепыми выходками…» Это, продолжает Вильгельм, тем более оскорбительно, что, «клянусь Вам спасением души, долгое время я ничего так не желал, как жить с нею согласно заповедям Господним»[84].

Однако Анна отринула благочестивые размышления. Она была всецело поглощена совсем другими помыслами. Накануне Иванова дня 1570 года, в ночь, когда женщины, следуя старинному сельскому обычаю, могут выбирать возлюбленных, а мужчинам надлежит повиноваться, Анна избрала Рубенса.

Очевидно, он сделался незаменим для нее как советник и помощник. Она сняла роскошный дом, где он изучал адресованные ей письма Бетса и объяснял ей, как та или иная юридическая хитрость может повлиять на судьбу ее приданого. Возможно, в процессе этих консультаций он старательно осыпал ее лестью, а на лесть она была так же падка, как на рейнвейн. Возможно, голова у него закружилась при мысли о высоком статусе его покровительницы. В конце концов, он был доктором права, но сыном и пасынком бакалейщиков и аптекарей. В какое-то мгновение, когда вино достаточно развязало им языки, разговор перешел от заповедного и конфискованного имущества к более волнующим предметам. Анна попросила Рубенса остаться и отужинать с нею.

II. Искупление

Боже мой, что же с ним сталось? Вот уже три недели, как он попрощался с семьей. Никогда прежде он не отсутствовал по поручению принцессы столь долго. А если бы в Зигене его задержало какое-то неотложное дело, он дал бы ей знать. А что, если он писал ей, но письма были перехвачены по дороге? А что, если он был задержан по дороге? Один Господь знает, какие там ныне царят ужасы, – по слухам, на дорогах промышляют разбоем толпы нищих, а еще солдаты-дезертиры, которые нашли убежище в лесах и грабят прохожих и проезжих. Философы-стоики призывали к терпению и твердости, однако Мария, хотя и пыталась успокоить детей, была вне себя от волнения[85]. Ее друзья, прежде всего ее родственник Реймонт Рейнготт, наводили справки в городе и писали коллегам-купцам в Зиген. Она сама много раз писала непосредственно принцессе, испрашивая прощение за дерзость, но умоляя сказать ей, где находится ее муж и что с ним. Наконец, в совершенном отчаянии, она послала двоих слуг Рейнготта в Зиген, чтобы они начали поиски на месте. Ее терзали мрачные подозрения, но никакими точными сведениями она не располагала. Марию мучило ощущение неизвестности. Она ходила в церковь, на рынок, по делам, выделяясь своим накрахмаленным фламандским чепцом на фоне горожанок с их странными налобными повязками с болтающимися помпончиками, в которых кёльнские мещанки и торговки походили на деловито жужжащий пчелиный рой. С их отделанных серебром поясов на складки черных платьев свисали длинные четки. Сколько же еще ей мучиться, сколько еще пребывать в неведении?

Ответ она получила в последнюю неделю марта 1571 года. Двадцать восьмого числа, в середине Великого поста, в сумраке, в промозглом холоде, нарочный с письмом прибыл не из Зигена, а из Дилленбурга, замка графа Нассауского. Может быть, на какой-то миг Мария испытала облегчение, узнав, что муж жив. Но следующие строки пронзили ее сердце. Яна Рубенса арестовали в тот же день, когда он отправился в Зиген, прямо при пересечении границы графских владений. Он был заточен в замке, и ему предстояло поплатиться жизнью за то, что он запятнал честь принца и его супруги.

Однако Мария нашла в себе силы бороться. 28 марта другой посыльный спешился у ворот ее кирпичного дома. Он доставил еще одно письмо, на сей раз написанное рукой ее мужа. Оно подтвердило ее худшие опасения. Марию охватил ужас, ей показалось, будто письмо послано человеком, стоящим на краю могилы, приговоренным к смерти, исповедующимся перед казнью в своих тягчайших грехах. Он признавался в совершенном преступлении, молил простить его, объявлял себя негодяем, недостойным ее. Он подчеркивал, что честно поведал обо всем графу. Перед ним открывались самые мрачные перспективы, ведь принцесса ждала ребенка, однако не виделась с принцем более года. Ждать милосердия от родственников принца ему не приходилось. Однако он полагал, что может рассчитывать на какое-то сочувствие со стороны Марии, поскольку в письме не только униженно повторял слова раскаяния и сокрушался о содеянном, но и давал ей тщательные наставления, как понадежнее скрыть скандал от друзей, родственников, его коллег-юристов и всего кёльнского эмигрантского сообщества. Он словно исполнял одновременно две роли: преступника и адвоката, кающегося и велеречивого. Но сколь бы мало он ни заслуживал прощения своей жены, он не ошибался, предполагая, что она не ожесточится и не станет его корить. Даже не дочитав до конца первого письма, Мария решила, что простит мужа и сделает все возможное, чтобы спасти семью. Он оставался ее «дорогим, возлюбленным супругом», и она «неизменно готова даровать ему прощение», о котором он просит, *«при условии, что он будет любить ее, как прежде»* (курсив мой. – *С. Ш.*)[86]. Фламандская фраза «dat gij mij zult liefhebben alzoo gij pleegt» таит в себе бездну ужаса и сомнений, ведь бедная обманутая жена Мария наверняка спрашивала себя, захочет ли Рубенс и дальше жить с нею. «Если ты будешь любить меня по-прежнему, – продолжала она, – все наладится». Она отправила своего родственника Рейнготта в Дилленбург с прошением о помиловании, однако опасалась, что оно будет встречено неблагосклонно, «ведь оно составлено

безыскусно, неученой женщиной, в нем лишь мои страстные мольбы о твоем спасении».

Судя по ответу Марии мужу, он был как минимум столь же озабочен общественной реакцией на свой позор, сколь и ее личной, и это производит весьма неприятное впечатление. Об этом свидетельствуют ее многословные уверения, что она «не проронила ни словечка об этом ни единой живой душе, даже друзьям. Я ни к кому не обращалась за помощью, но старалась все устроить сама, так что мы, по крайней мере, все сохраним в тайне». Однако, добавляет она, «где ты пребываешь [в тюрьме], всем уже давным-давно сделалось известно, не только здесь, но и в Антверпене. Как мы условились с Рейнготтом, мы повсюду повторяем, что ты скоро вернешься домой, и оттого сплетни несколько поутихли. Я также известила о происшедшем наших родителей, и они, подобно нашим друзьям, поистине убиты горем и не находят себе места, пока не узнают, что ты вернулся домой. В своем письме ты говоришь, что мне не следует выказывать ни горя, ни страха, но это решительно невозможно, ибо нет ни минуты, чтобы я не была всецело поглощена ими. Кто скрывает боль за притворным весельем, только больше мучится. И все же я стараюсь изо всех сил, но не выхожу из дому, а тем, кто приходит навестить меня, объясняю, что не на шутку опечалена слухами и сплетнями, что распространяют о тебе недоброжелатели». Дети, добавляла она, дважды или трижды в день возносят молитвы за отца. Ему тоже надлежит уповать на Господа, который, как она надеялась, «не станет наказывать меня столь жестоко и не разлучит нас столь горестным образом, ибо такое тяжкое испытание я не в силах смиренно вынести».

Вероятно, Мария отложила перо около полуночи, однако не успела она запечатать письмо, как из тьмы явился нарочный еще с одним посланием от Яна, который, очевидно, был вне себя от радости от ее сострадания и великодушия. Судя по ответу Марии, написанному ранним утром, после прочтения его письма, почти бесчеловечный эгоизм Яна и его безумное стремление любой ценой сохранить все в тайне запоздало сменились печалью, ощущением вины и страхом. Однако, составляя ответ, пытаясь утешить его и кое-как собрать воедино обломки разрушенного брака, Мария сама оказалась на грани нервного срыва. «Я рада, что ты воспрянул духом, получив мое прощение, – начала она, – но неужели ты и впрямь мог подумать, что я стану упорствовать в жестокосердии хотя бы минуту? Такого не могло быть никогда. Неужели я могла бы проявить к тебе такую жестокость, зная о твоем бедственном положении, тогда как я готова отдать за тебя самую жизнь свою, лишь бы вызволить тебя из темницы? Неужели

ты думаешь, что мое многолетнее расположение к тебе способно смениться столь непреоборимой ненавистью, что я не могла бы простить тебе *ничтожного проступка, от которого никто не страдает, кроме меня самой* (курсив мой. – *С. Ш.*), тогда как не проходит ни дня, чтобы я не молила Отца Небесного простить мне мои великие прегрешения?»

Уныние Яна повергло Марию в такую скорбь, что она «почти ослепла от слез и почти не в силах была писать». Ничто в его письме не вселяло в нее уверенности. «Я с трудом заставляю себя его перечитывать, ибо мне кажется, что сердце у меня вот-вот разорвется от горя, ведь, судя по этому посланию, ты смирился с грядущей гибелью и говоришь как приговоренный к смерти. Я столь опечалена, что не знаю, что и написать. Ты как будто хочешь, чтобы я приняла твою участь и предоставила тебя твоей судьбе. Выходит, ты думаешь, что я желаю тебе смерти? Ах, сколь огорчительно мне слышать от тебя такое, я не в силах этого вынести. Если нет надежды на милосердие, к чьим же стопам мне припасть, на что же мне уповать? Только молить Небо, с непрестанными слезами и жалобными стенаниями. Надеюсь, Господь внемлет мне и смягчит сердца принцев, и тогда и они услышат наши молитвы и умилосердятся; иначе, приговорив тебя к смерти, они казнят и меня тоже, ибо я умру от горя. Как только я услышу скорбную весть, сердце мое перестанет биться… Душа моя связана с твоею столь нераздельно, что ощущает любую твою боль, любое твое страдание, как свои собственные. Если бы добрые повелители наши узрели мои слезы, то, будь они даже каменными или деревянными изваяниями, они смилостивились бы над нами». Если никакие мольбы и прошения не возымеют действия, она будет добиваться личной аудиенции у графа Иоганна, брата принца, сколько бы другие властители и Ян ей это ни запрещали.

Дописывая письмо, когда слезы ее, возможно, сменились вздохами, Мария вновь собралась с силами и попыталась вселить надежду в упавшего духом мужа. «Молю тебя, не думай о несчастьях, но призови на помощь все свое мужество. Зло вторгается в нашу жизнь незваным, а непрестанно думать о смерти и бояться смерти означает обрекать себя на судьбу худшую, чем смерть. А посему гони от себя горестные мысли. Я уповаю на то, что Господь, в неизреченном своем милосердии, проведя нас сквозь испытания, ниспошлет нам счастье». А в постскриптуме добавляла: «И не подписывайся больше: „твой недостойный муж“, ибо я воистину тебя простила».

Если Мария верила, что силы небесные внемлют мольбам, исторгаемым ее измученным сердцем, то настрой сильных мира

сего вызывал у нее куда более серьезные сомнения. Когда стало ясно, что надежды ее друзей на скорое освобождение Рубенса не оправдаются, она не смогла больше безучастно ожидать приговора, томясь в своем кёльнском доме. Поэтому, невзирая на полученный от придворных графа приказ оставаться в Кёльне, в конце мая Мария отправилась в Зиген. Из этого города, навеки отмеченного в ее глазах преступлением мужа, она послала графу Иоганну взволнованное письмо, моля простить Яна и осмеливаясь спросить, нельзя ли ей увидеться с мужем. Хотя сейчас ее окружали протестанты, Мария инстинктивно вела себя как заступница, чье имя она носила, Дева Мария, обнажившая грудь пред Отцом Небесным и умолявшая Его о милосердии к грешникам. Мария не зашла бы столь далеко, однако сделала бы все, что было в ее силах, лишь бы умилостивить земных владык. Когда ее письма остались без ответа, она перебралась поближе к высочайшему гневу, в деревушку в какой-нибудь миле от Дилленбурга. Она отослала еще несколько писем, в которых с трепетом осведомлялась о здоровье Яна. Ободренный ее настойчивостью, Ян стал испрашивать у тюремщиков краткого свидания с женой, образцом твердости, дабы из «самих ее уст он услышал слово „прощение“»[87]. Ему было бы довольно минуты или двух, в сумерках, у ворот замка. А если до его просьбы не снизойдут, нельзя ли хотя бы позволить ей прогуливаться под стенами замка, так чтобы он смог увидеть ее сквозь зарешеченное окно?

Сильные мира сего не смягчились. В резкой форме Рубенсу было отказано, а Марии велено немедля покинуть Дилленбург. Это был скверный знак. Письма Яна снова помрачнели. «Если мне вынесут смертный приговор, напиши своим родителям, что меня внезапно перевели в другую страну»[88]. В октябре 1572 года на Марию Пейпелинкс обрушились самые тяжкие испытания. Яна доставили из Дилленбурга в другой замок графов Нассауских, Байльштайн, где, с тех пор как открылось ее преступление, содержалась Анна. Там грешникам устроили очную ставку, больше напоминавшую трибунал, нежели официальное судебное слушание. Их заставили сознаться в прелюбодеянии. Оба они после перенесенных страданий превратились в тени, жалкие подобия велеречивого адвоката и властной, повелительной принцессы. Совсем не так вели себя Ян и Анна тотчас после его ареста. Когда граф Иоганн предъявил принцессе донесения о ее несомненных грехах, Анна отвергла все обвинения и написала Вильгельму, уверяя, что не совершала никаких проступков, и в негодовании сетуя на «изменников», очернивших ее доброе имя. Спустя три дня, 25 марта, она отправила Рубенсу письмо прямо

противоположного содержания, в котором признавала свою вину. Даже в июне, в беседе с французским пастором, она настаивала, что страдает безвинно, и не остановилась перед тем, чтобы уподобить свою судьбу участи библейской Сусанны, оклеветанной домогавшимися ее развратными старцами![89] Однако к лету живот ее вырос настолько, что его не в силах была скрыть ни одна, самая пышная, нижняя юбка.

Как только Анна созналась в совершенном прелюбодеянии, ее перевезли в другую резиденцию графов Нассауских, замок Дитц, где она пребывала все оставшиеся месяцы беременности, томясь в заточении, всеми отвергнутая. Ее родственники курфюрсты Саксонские, не в силах перенести позора, который ее адюльтер навлек на их дом и на брак, заключения которого они столь упорно добивались, чуть было не отказались от нее. Впрочем, признавая ее виновной, и ландграф Гессенский, и курфюрст Саксонский выразили глубокое возмущение тем, как с нею обходятся, и потребовали вернуть ее приданое, едва стало ясно, что Вильгельм инициирует раздельное жительство и бракоразводный процесс. 22 августа Анна родила дочь, получившую имя Кристина фон Дитц и немедленно отвергнутую принцем Вильгельмом. Как и все остальные отпрыски Анны, девочка оказалась болезненной, и никто не ожидал, что она проживет долго. Однако, ко всеобщему неудовольствию, она выжила и была обречена влачить одинокое, жалкое существование в Дилленбурге, где ей весьма неохотно выделили покои, а ее дядя Иоганн и сводный брат Мориц называли ее не иначе как «la fillette», «девчонка».

После заточения в крепости и рождения дочери Анну доставили в Байльштайн и там неусыпно стерегли, опасаясь, как бы она не навлекла на свое семейство очередной позор. Как только принцу удалось получить развод, Анну отправили в Дрезден, где она прожила еще несколько лет в условиях одиночного заключения, вплоть до своей смерти в декабре 1577 года, избавившей всех вовлеченных в этот скандал от бремени позора. По крайней мере, ее разрешили похоронить с почестями, в родовой усыпальнице в Мейсене. За два года до ее кончины Вильгельм взял в жены Шарлотту де Бурбон, только что вышедшую из монастыря. Этот союз оказался счастливым, а супруга впоследствии родила ему еще одного принца, Фредерика-Хендрика.

Именно признание вины, подписанное по всем правилам Анной и Яном, позволило принцу вступить в новый брак. Положение Рубенса сейчас непременно должно было измениться, к лучшему или к худшему. И несмотря на приступы меланхолии,

время от времени случавшиеся у мужа, Мария, по-видимому, была убеждена, что Вильгельм, хотя бы по соображениям политической целесообразности, не устроит публичного процесса и не казнит виновного. Политическая и военная кампания, об успехе которой он столь радел в Нидерландах, едва ли выиграла бы, если бы Вильгельм дал волю своей досаде и выставил себя на посмешище как первый рогоносец Европы. Вскоре после слушания дела Марии впервые было позволено увидеться с Яном в тюремной камере Дилленбургского замка. С помощью кёльнских друзей она оплачивала его провизию и покрывала другие расходы на его содержание в размере, указанном принцем, однако не питала никаких иллюзий, что перед ней предстанет тот же человек, что некогда, мартовским утром, ненадолго выехал из их дома в Зиген. Однако ее муж выглядел столь постаревшим и изможденным, что ей сделалось не по себе. Вскоре после свидания она наконец-то получила известия, положившие конец мучительному ощущению неопределенности, которое терзало ее два с половиной года. Секретарь Иоганна доктор Шварц подтвердил отмену смертного приговора. Но хотя это и могло служить поводом для радости, до сих пор оставалось неясным, не проведет ли Ян остаток дней в заточении, а дней этих, если учесть его физическое состояние, ему будет отпущено немного.

Тринадцатого марта 1573 года Мария в отчаянии решилась упомянуть в письме графу даже приближающуюся Пасху. Она писала, что «не может пропустить страсти Христовы, не вознеся мольбы, дабы Господь даровал свободу моему супругу. Ваша Светлость, смилуйтесь над нами и воссоедините нас, не только ради моего супруга, который два года переносил жесточайшие муки и страдания, но и ради меня, не совершившей никаких преступлений, и ради моих бедных детей, которые сделались свидетелями не только бедствий, постигших их отца, но и горя их матери, едва ли не лишившейся рассудка от отчаяния»[90]. Вскоре после этого Мария получила долгожданное письмо, где оговаривались условия, на которых ее муж будет выпущен на свободу. Уплатив залог в шесть тысяч талеров, Рубенс сможет жить в Зигене, в соответствии с законами графства и под надзором одного из графских чиновников. Хотя он воссоединится с женой и детьми, их свобода будет сурово ограничена. Рубенсу строго воспрещалось выходить из дому под любым предлогом, даже для посещения церковной службы какой бы то ни было конфессии. Все, кто намерен навестить его, должны предварительно получать разрешение графа. Поскольку Рубенс не сможет заниматься адвокатской практикой, его семье предстоит жить на проценты от шести тысяч талеров залога, из расчета пять

процентов в год, чего должно хватить на скромное существование. Заинтересованные стороны: принц, граф, оскорбленные ландграф Гессенский и курфюрст Саксонский – оставляют за собой право в любую минуту отказаться от соблюдения этих условий и снова привлечь Рубенса к суду или потребовать его заключения под стражу. Нарушение хотя бы одного из перечисленных условий влечет за собой незамедлительный арест, а возможно, и смертную казнь.

Сколь бы суровы ни были эти условия, Мария приняла их с несказанным облегчением и радостью. 10 мая, в Троицын день, праздник Духа Святого, истинного утешителя в скорбях (как, разумеется, заметил Ян), перед узником отворились ворота Дилленбургского замка; ему была оседлана лошадь. Однако, едва устроившись в Зигене, Ян Рубенс тотчас же начал жаловаться. Городишко-де был маленький и скученный, от дыма кузниц и литейных и неба-де не видать, куда ему до величественного и элегантного Кёльна. Лишенные возможности выходить на улицу и на рынок, принимать визиты и бывать в гостях, вынужденные размещаться с шестерыми детьми в крохотных комнатках, Ян и Мария осознали, что обречены на другую разновидность заточения. Рискуя, что его обвинят в неблагодарности, Ян Рубенс, не теряя времени, с удвоенной энергией принялся забрасывать Дилленбургскую канцелярию прошениями, моля позволить ему прогулки под городскими стенами, где чистый воздух поможет восстановить его пошатнувшееся здоровье. Он также просил позволить ему посещать какую заблагорассудится властям церковную службу, «столь необходимую душе грешника». Во второй просьбе ему было категорически отказано, однако Иоганн соглашался позволить Яну время от времени прогуливаться под бдительным оком специально назначенного чиновника[91].

Пребывая фактически под домашним арестом, Рубенс, естественно, не мог вновь заняться в Зигене адвокатской практикой. А поскольку из-за войны вся финансовая помощь из Фландрии, от их семей, прекратилась, Рубенсы вынуждены были полагаться только на триста талеров в год, составлявших обещанные пять процентов от шеститысячного выкупа за Яна. Однако слишком часто эти деньги не поступали ни через полгода, ни даже через год. Мария отправляла в Дилленбургскую канцелярию слезные письма, сетуя на задержку выплат и вместе с тем осознавая, что единственное доступное ей средство растрогать и умилостивить графа и принца – ее собственная непогрешимая добродетель. Однако муж ее явно решил, что вправе пренебречь условиями домашнего ареста. В декабре 1575 года Дилленбургская канцелярия обвинила его во всех смертных

грехах: он якобы гулял по городу без надзора, получал без разрешения письма из Гейдельберга и Кёльна и, страшно даже вымолвить, однажды, пятничным вечером, ходил на ужин к другу. Поскольку он дерзко нарушил условия своего освобождения, граф решил ужесточить налагаемые на Рубенса ограничения. Отныне ему запрещалось выходить из дому под любым предлогом, в противном случае ему грозило тюремное заключение. Кроме того, отныне он мог забыть о посещении церковной службы. Как это ни печально, его преступления описывались в подробностях, однако Ян упорно отвергал любые обвинения, настаивая, что они беспочвенны и, судя по всему, есть не более чем клевета, возведенная на него некими недоброжелателями. Отдавая себе отчет в том, что его жена обладает куда большими способностями к убеждению, нежели он, Ян (под свою диктовку) заставил ее написать в Дилленбург, прося вернуть ему его ограниченную свободу[92].

Как и следовало ожидать, граф не смягчился. Но, даже отказывая Рубенсу в просьбах о снисхождении, секретарь графа Иоганна не терял слабой надежды. Он намекнул, что сам граф, быть может, и готов проявить милосердие, однако курфюрст Саксонский и Вильгельм, ландграф Гессенский, пока непреклонны. В глубине души Ян и Мария надеялись, что граф позволит им выйти из-под домашнего ареста в Зигене и переселиться куда-нибудь, где муж сможет возобновить адвокатскую деятельность, а жена – выходить на улицу и на рынок, не опасаясь пересудов и сплетен. В конце 1577 года счастливое стечение обстоятельств возродило их чаяния. В декабре умерла Анна. Принц Вильгельм уже два года как был женат, вполне доволен своим браком и имел новых наследников, а его политическая карьера приняла куда более удачный оборот. Центр восстания против герцога Альбы сместился к северу, в города и порты Голландии и Зеландии. Два года непрерывными грабежами и осадами Альба пытался сдержать и подавить нидерландское возмущение и потерпел неудачу. Лейден, превратившийся благодаря наплыву беженцев-протестантов с юга в оплот кальвинизма, изо всех сил сопротивлялся войскам Альбы и предпочел год выдерживать осаду, но не сдаваться. Когда флот гёзов прорвал осаду, герцог понял, что проводимая им политика насилия и запугивания не дала результата. В ноябре 1573 года Альба покинул Нидерланды. В 1575 году испанская корона объявила о своем банкротстве, а испанские войска, не получая денежного довольствия, взбунтовались и стали вымещать свою ярость на ни в чем не повинных мирных жителях, причем самые страшные испытания пришлось вынести гражданам Антверпена. В

феврале 1577 года новый испанский наместник Рекесенс вынужден был полностью отказаться от политики террора, внедрявшейся Альбой: от принудительных налогов, от искоренения ереси и размещения на постой испанских солдат. По условиям мирного договора, заключенного между провинциями Голландия и Зеландия (где был штатгальтером Вильгельм) и Генеральными штатами в Брюсселе, была восстановлена политика веротерпимости, причем на севере преобладал протестантизм, а на юге – католичество. Осенью Вильгельм торжественно вступил в Антверпен и Брюссель, города, откуда за десять лет до того он был изгнан по обвинению в государственной измене.

Теперь, когда военная и политическая карта Европы менялась как будто к лучшему, не мог ли новый, долгожданный мир принести с собой надежду для семейства Рубенс? За прошедшие годы у них родились еще двое детей: в 1574 году – Филипп, а в 1577-м, в праздник святых Петра и Павла, – еще один мальчик, названный в их честь. В этом году и Мария, и ее мать Клара писали графу, моля его еще раз ходатайствовать за них перед принцем и предполагая, что теперь, когда враждующие силы примирились у них на родине, они могли бы вернуться домой. На это принц, вечно опасавшийся, что старый скандал каким-то образом может сделаться достоянием общественности, не готов был согласиться. Однако весной 1578 года граф Иоганн получил полномочия заключить с Рубенсом второе соглашение, по условиям которого семья могла переехать из Зигена в другое место, лишь бы оно находилось за пределами Нидерландов.

В конце 1578 года, спустя семь лет после ареста Яна, семья вернулась в Кёльн. Трудно сказать, смогли ли Ян и Мария как-то собрать обломки прежней жизни. Хотя Яну не позволили вновь заняться адвокатской практикой, деловые письма, адресованные некоему франкфуртскому финансисту и полученные от него, свидетельствуют, что Ян искал способы содержать семью, и не исключено, что за время перемирия ему удалось получить какие-то прежде недоступные сбережения и ренты с севера. Свободу их передвижения больше ничто не ограничивало, и они стали членами одной из лютеранских общин города. Даже зловещее название жилища, которое они сняли у местного купца на Штерненгассе, «Дом воронов», не бросало тень на вполне приемлемую и даже добрую репутацию их семьи, вновь считавшейся респектабельной. Еще один, последний, ребенок, Бартоломеус, родился у них в 1581 году.

Десятого января 1583 года официальный документ, подписанный графом Иоганном, подтвердил: «Милостью принца

Оранского и графа Иоганна Нассауского Ян Рубенс сей грамотой отныне освобождается от всяческих заключений под стражу и прочих наказаний»[93]. Наконец он отбыл свой срок. В частном письме граф признавался, что на этот акт милосердия его (как обычно) подвигли «молитвы Рубенсовой женушки, huysvrouw». Но эта долгожданная, выстраданная свобода даровалась Яну Рубенсу с одним условием: чтобы он никогда, ни при каких обстоятельствах, намеренно или случайно, не попадался на глаза его высочеству Вильгельму, принцу Оранскому, ибо в противном случае означенный принц, вспомнив о нанесенном ему оскорблении, может не совладать со своим гневом, в ярости забыть о доводах рассудка и поддаться искушению поднять руку на злодея. Чтобы избежать подобного поворота событий, Рубенса до конца дней его изгоняли из земель семнадцати нидерландских провинций, северных и южных.

Полтора года спустя этот приговор остался только на бумаге, хотя никогда не был аннулирован. В июне 1580 года Филипп II объявил Вильгельма вне закона как «главного нарушителя порядка в нашем христианском государстве» и предложил двадцать пять тысяч экю любому, кто попытается его убить. Недостатка в честолюбивых убийцах среди католиков, в глазах которых Вильгельм был ничуть не лучше гнусных язычников-турок, и воинствующих кальвинистов, разочарованных тем, что принц Оранский не смог установить протестантскую теократию, не ощущалось. В марте 1582 года в Антверпене в Вильгельма выстрелил в упор некий Хуан Хауреги, подстрекаемый одним португальским купцом. Пистолет взорвался в руке у несостоявшегося убийцы, а пороховой заряд попал Вильгельму в лицо, оторвав щеку. Хотя он потерял много крови и дважды был при смерти, Вильгельм выжил благодаря своему лейб-медику, сначала закрывшему рану свинцовой пластиной, а потом приказавшему своим помощникам чередоваться возле принца, по очереди зажимая рану и останавливая кровотечение. Долготерпение страждущего пациента многих удивило и разочаровало его заклятого врага Гранвелу, посетовавшего, что «это наказание Божие: принц Оранский все умирает-умирает и умереть не может». Протестантские священники по всей Европе возблагодарили Господа за чудо.

Спустя два года, в июле 1584-го, когда Вильгельм наконец смирился с тем, что Фландрия и Брабант (включая его родной город Бреду) завоеваны испанскими войсками под командованием Алессандро Фарнезе, и перенес свою штаб-квартиру в скромный бывший монастырь в Дельфте, краснодеревщик Бальтазар Жерар разрядил в принца два

пистолета, когда тот спускался по лестнице из своей опочивальни. Поскольку Жерар снизу целился в сходящего по ступеням принца, пули пробили Вильгельму желудок, а потом легкие навылет и вышли из его тела, вонзившись в оштукатуренную стену. «Господи, смилуйся над моей душой и над этим несчастным народом», – были его последние отчетливо различимые слова, хотя, когда его спросили, покидает ли он сей мир, вверив себя Христу, умирающий лишь едва слышно ответил: «Да». Жерар был схвачен на территории дворца Принсенхоф, когда пытался перебраться через стену дворцового сада. При нем обнаружили только два пузыря, которые он намеревался надуть, чтобы переправиться вплавь через окружающий сад канал.

Спустя три года, 1 марта 1587 года, Ян Рубенс умер в своей постели в большом доме в Кёльне. По-видимому, перед своей последней болезнью он пережил какой-то духовный перелом или, возможно, по-настоящему нуждался в отпущении грехов. Он опять принял католичество. Вновь сделавшийся честным человеком и даже уважаемым гражданином, он был погребен в церкви Святого Петра. К этому времени его жена Мария привыкла к скорби, хотя и не примирилась с ней. Трое из ее детей: Хендрик, Эмилия и Бартоломеус – скончались еще до смерти отца. Сколь тяжкое бремя несчастий она несла все эти годы, сколь мучительно переносила изгнание из родной страны, отлученная от родных ей людей, от веры отцов. Теперь ей пора было отправляться домой и, насколько возможно, возвращать утраченное.

Глава третья
Пьетро Паоло

I. Живопись среди руин

Святые окружали ее всюду.

К 1587 году, когда Мария Рубенс вернулась в Антверпен, половина его населения исчезла, стотысячный город превратился в небольшой городок с пятьюдесятью тысячами жителей, словно над его кирпичными домами с остроконечными крышами пронеслось моровое поветрие. Солнечные лучи пробивались сквозь густой лес мачт, но корабли в порту уже давно стояли на приколе. Пыль густым слоем покрывала ткацкие станки и типографские печатные машины. Скамьи и набитые сеном мешки в тавернах частенько пустовали. Однако католические святые (не говоря уже об апостолах, Учителях и Отцах Церкви, мучениках, патриархах, отшельниках и мистиках) толпой повалили назад, занимая прежние места в нефах и в часовнях, на алтаре и на клиросе, претерпевающие муки и унижения на страницах житий и превозносимые на холсте. Среди них были святые, чтимые всей Церковью, особенно те, кого на Тридентском соборе провозгласили помощниками в борьбе с ересью и сомнениями. Из них самым популярным считался кающийся святой Франциск, смуглый и скорбный, готовый принять стигматы на скалистой вершине горы Верна. Однако не забыли и местных святых, которые пользовались любовью в тех странах, откуда происходили; их стали особенно почитать после того, как в 1583 году Иоганн Молан опубликовал официальный список нидерландских святых обоего пола, «Indiculus Sanctorum Belgii». В их числе выделялись блаженная дева Амальберга, тело которой, по преданию, доставил в Гент по реке косяк осетров, святая Вильгефортис (почитаемая в Англии под именем Анкамбер), окладистая борода которой уберегла ее от домогательств потенциальных насильников, но не от гнева отца-язычника, приказавшего обезглавить ее, невзирая на растительность на лице. Напротив, отец святой Димфны угрожал вступить с нею в кровосмесительный брак и неутомимо преследовал свою дочь-беглянку, а наконец настигнув во фламандской деревушке Гиль, повелел отрубить ей голову за исповедание христианства и непокорность. Впрочем, ей суждено было умереть смертью не столь ужасной, сколь та, что выпала на долю святой Тарбуле: ту,

прежде чем распять, распилили надвое, а потом уже поневоле прибивали к двум крестам, тем самым обрекая на самое безобразное и страшное мученичество[94]. К тому же новое поколение католических живописцев, графиков и скульпторов не дрогнув изображало анатомические органы того или иного святого, в особенности подвергшиеся мукам: вырванный язык святого Ливина (брошенный псам, но чудесным образом вернувшийся в уста святого и как ни в чем не бывало продолживший осуждать его гонителей), отрезанные груди святой Агаты, глаза святой Луции (выколотые ею собственной рукой, дабы они не соблазняли влюбленного в нее язычника). Исчерпывающие и не скупящиеся на жуткие детали мартирологи, вроде «Анналов» («Annales») Барония и «Тайного архива мученичеств» («Sanctuarium Crucis») Биверия, гарантировали, что у иллюстраторов агиографических сочинений не будет недостатка в повергающих в трепет примерах. Контрреформация с ее обостренной щепетильностью запретила художникам изображать сомнительные чудеса, однако лубочные картины и статуэтки по-прежнему запечатлевали таких местных чудотворцев, как святой Трудон или добрая ведьма – святая Христина, прославившаяся чудесными исцелениями страждущих во время ночных полетов в небесах. А художники проявляли немалую изобретательность, изображая атрибуты святых и будучи уверены, что добрые католики, хорошо знакомые с печатными житиями, по отдельным подробностям вспомнят всю историю. Например, достаточно было показать Клару Монтефалькскую, с ее непременной принадлежностью – весами, чтобы верующие восстановили в памяти удивительное повествование о том, как после кончины святой в теле ее были обретены три шарика, каждый из которых весил столько же, сколько два других, вместе взятые. Чудесным образом перенесенные в ее мощи, они служили таинственным подтверждением неделимого единства Святой Троицы.

Но прежде всего благочестивый Антверпен был городом Марии, его оберегала ее тезка Святая Дева, дух которой все еще витал в стенах великого собора. Первое, что сделал Алессандро Фарнезе, захватив город в 1585 году, – это повелел убрать статую мифического основателя Антверпена Сильвия Брабона, возвышавшуюся перед городской ратушей, и заменить ее фигурой Девы Марии, попирающей змею ереси. (Он надеялся, что правоверные христиане правильно истолкуют попирание змеи как символ Непорочного зачатия и народная легенда будет зримо заменена христианским догматом.) Однако Мария Рубенс вновь увидит Богоматерь и в иных бесчисленных воплощениях, на

гравюрах, на холсте, и никогда она не будет мстительной. Она представала верующим как Мария Заступница, Maria Mediatrix, обнажающая грудь пред Отцом Небесным, тогда как Сын Ее указывал на свои пронзенные ребра, и вместе они взывали к Богу Отцу, моля помиловать грешников. Передавая свои четки апостолам и святым (особенно святому Доминику), Дева Мария ниспосылала исцеление пораженным чумой. Бенедиктинцам и цистерцианцам, вернувшимся в свои монастыри, возможно, ближе была Мария Млекопитательница, всецело поглощенная священным «lactatio», поданием млека, с улыбкой изливающая сладкое млеко прямо в жаждущие уста святого Бернарда Клервоского, «медоточивого учителя»[95]. Иногда она представала Марией Непраздной, с чревом, налившимся, словно плод в августе, над коим властвует созвездие Дева, или Марией Скорбящей, смежившей очи, дабы не видеть, как с креста снимают тело Ее Сына, посеревшая (или пожелтевшая, или позеленевшая) плоть которого испещрена кровавыми каплями там, где была пронзена шипами. А иногда Ее изображали возносящейся на небеса, прямо в полете, подъявшей очи горе, облаченной в небесно-синие одеяния, или Марией во славе, восседающей на престоле: он был установлен на плотных облаках, а семь ангельских хоров (дирижерами которых выступали Софиил, Разиил, Матиил, Пелиил, Иофиил, Хамаил и Ханиил) пели ей осанну, устремив взоры на Ее осененное нимбом чело.

На самом деле несчастный обескровленный Антверпен нуждался в любом заступничестве, какое только мог получить. Не сумев вновь захватить северные провинции Нидерландов, Альба в 1575 году с позором вернулся в Испанию. Однако его уход не принес стране ожидаемого мира и благоденствия. Из-за банкротства испанской короны ее войска лишились денежного довольствия, а король Филипп внезапно проявил чрезмерную щепетильность в том, что касается грабежа, обычной замены нерегулярной и запаздывающей оплаты. Устав ждать и не получая ничего, кроме пустых обещаний, в 1576 году его солдаты во Фландрии взбунтовалось, решив силой овладеть тем, что, как они полагали, причитается им по праву. Будучи богатейшим городом Нидерландов, Антверпен, естественно, представлял для них идеальную цель и на три дня сделался жертвой безудержного насилия: сотни его жителей были убиты, тысячи подверглись нападениям, а их дома и мастерские – разграблению[96].

Поэтому неудивительно, что, когда летом следующего, 1577 года в город вступил Вильгельм Оранский, выжившие поначалу славословили его как спасителя. Одним из первых

законодательных актов, изданных Вильгельмом после того, как он полностью взял под контроль Антверпен от имени Генеральных штатов, был указ, которым предписывалось снести все фортификационные сооружения Альбы, включая крепость, откуда испанский гарнизон совершал карательные экспедиции против местного населения. Не пройдет и двух лет, как Вильгельму придется восстановить эти укрепления, готовясь отразить очередной натиск испанцев, на сей раз возглавляемых новым командующим, проницательным и решительным Алессандро Фарнезе. В самом городе Вильгельм не пользовался всеобщим доверием и не вызывал безусловного восторга. Наиболее упрямые кальвинисты припоминали, как он колебался в 1567 году, когда они требовали собрать ополчение в помощь мятежникам за пределами города, и решили, что принц не прошел проверку на конфессиональную профпригодность. Вильгельм не без тревоги возражал, что теперь и он может назвать себя «calvus et Calvinista», «храбрым кальвинистом» (хотя в таком заявлении слышалась скорее покорность судьбе, нежели религиозный пыл), но протестантские священники не оценили его каламбур. Когда в 1581 году стало известно, что католики Бреды, родного города Вильгельма, открыли ворота испанцам, городской совет Антверпена, состоящий исключительно из протестантов, отбросил притворное стремление к религиозному миру, которое провозглашал прежде, и решил довершить начатое в 1566 году великое очищение. На сей раз оно было санкционировано официально и проводилось в строгом соответствии с предписаниями – никаких самозваных банд с молотками. Но результат оказался тот же. Картины и скульптуры, установленные в церквях по приказу Альбы после первой волны иконоборчества, были в свою очередь убраны, а стены вновь побелены. На угольно-черном фоне, там, где некогда взирала на верующих Святая Дева в своей неизреченной милости, вновь появилась надпись золотыми буквами по-древнееврейски и по-фламандски: «Я Господь, Бог твой; да не будет у тебя других богов пред лицом Моим».

Однако дважды побеленному Антверпену не суждено было остаться протестантским. В 1584 году, несомненно воодушевленный вестью об убийстве Вильгельма, Фарнезе вновь осадил город. Лишившись всякой надежды на спасение, антверпенцы промучились почти полтора года, но в конце концов, не выдержав голода, открыли ворота. Новый наместник, в детстве живший в Брюсселе и лишь потом получивший серьезное христианское воспитание в подлинных испанских традициях, не был столь мстителен, как Альба, однако тоже не отличался

терпимостью. Под бдительным оком испанских советников он приказал сместить с постов всех протестантов. Заблудшим душам, отошедшим от истинной Церкви, было дано четыре года, чтобы вернуться в лоно ее или отправиться в изгнание. Последовал драматический исход, который стал одним из наиболее важных моментов европейской истории. Из Южных Нидерландов в северные свободные провинции Утрехтской унии перебралось не менее ста тысяч человек (включая тех, кто бежал от Альбы и его террора 1567 года), составивших переселенческое поколение Голландской республики. Судя по тому, что тридцать две тысячи, треть населения Антверпена середины века, покинули город в первые месяцы после его падения, до осени 1586 года, многие не видели смысла ждать, когда подойдет к концу назначенный Фарнезе срок[97].

Сохранить верность протестантизму оказалось нелегко. Однако религиозные преследования были не единственной причиной исхода. На протяжении поколений детям рассказывали, что город берет свое название от «handt-werp», отрубленной руки, брошенной в воды Шельды. То была кисть великана Антигона, провозгласившего себя сборщиком пошлины за пересечение устья Шельды и отрубавшего руки всем, кто отказывался платить. Лишь Сильвий Брабон, герой – основатель города, нашел в себе мужество и силы отсечь великану руку и бросить ее в воды речного устья, тем самым даровав потомству порт, свободный от вражеских посягательств. Но ныне свободе Антверпена угрожал не ужасный людоед, а осмелевший отрок, юнец. Устье Шельды патрулировал флот гёзов из северных провинций, причем в Лилло, на правом берегу, его поддерживала новая крепость северян, пушки которой простреливали реку на всю ширину. Военные корабли, оснащенные орудиями, и новый форт вместе мертвой хваткой сдавили горло антверпенской торговле. Отрезанные от заморских источников сырья и вынужденные платить грабительские цены за переход к континентальным поставщикам и рынкам, мануфактуры одна за другой закрывались. Банкиры выводили капиталы за пределы города, ставя ремесленников перед выбором – разориться или эмигрировать. За несколько месяцев процветающий город обеднел, двери богаделен захлопывались перед голодными, оборванными, нищенствующими. Даже Фарнезе, который никогда не сомневался в том, что материальная нужда – справедливая плата за победу Католической церкви и испанской короны, однажды, не в силах более сдерживаться, написал: «Нет зрелища горшего, нежели страдания этих несчастных». К концу 1595 года, с приближением зимы, за городские стены, на север и восток,

потянулся нескончаемый караван повозок и подвод, нагруженных самым необходимым: горшками и кастрюлями, деревянными остовами кроватей, стульями и скамьями. Снялись с насиженных мест целые отрасли промышленности, особенно текстильной – производство льняных, байковых, шерстяных тканей и шпалер. Владельцы мастерских и подмастерья со своими ткацкими станками и шпульками, технологиями и капиталом вновь показывались на свет божий на берегах лейденских, гарлемских, дельфтских каналов, превращая то один, то другой скромный провинциальный городок в маленькое экономическое чудо[98].

Впрочем, это движение не было односторонним. Католическое духовенство, в 1579–1581 годах бежавшее от засилья кальвинистов, с радостью откликнулось на агрессивную контрреформистскую политику Фарнезе. Иезуиты, доминиканцы и капуцины стали возвращаться во Фландрию и в Брабант в надежде, что их разоренные монастыри еще сохранились. Соборы вновь приняли капитул и хор, вновь запели воссозданные органы, оглашая нефы торжественными аккордами. А что же Мария Рубенс? Вероятно, она тосковала по знакомой, привычной среде: по гостеприимному крову родственников, по беседам со старыми друзьями, по вечерням в соборе Антверпенской Богоматери. Столько лет стараясь не выделяться, лишний раз не обращать на себя внимание, она, видимо, наконец решила, что хватит скрываться и таиться, ведь она купила дом под номером 24 на самой роскошной улице Антверпена – Мейр, куда и переехала с троими детьми: Бландиной, Филиппом и Питером Паулем. Откуда же взялись деньги на явно недешевую покупку? Возможно, что-то вернули ей родственники Пейпелинксы, но нельзя исключать также, что в последние кёльнские годы, когда Яну было позволено возобновить юридическую и коммерческую карьеру, он сумел возвратить какую-то часть своего состояния, утраченного по собственной вине. Нельзя сказать, чтобы Мария так уж благоденствовала в Антверпене, но ее финансовые обстоятельства явно складывались лучше, чем в Германии. В своем завещании, составленном в 1606 году, она упоминает «жертвы», на которые ей пришлось пойти в годы после возвращения на родину, особенно для того, чтобы обеспечить приданым дочь Бландину, которая 25 августа 1590 года вышла за Симона дю Парка. Бландине тогда уже исполнилось двадцать шесть – по меркам того времени она считалась если не старой девой, то все же достаточно зрелой, чтобы вызывать беспокойство матери, всегда опасавшейся: вдруг, наслушавшись досужих пересудов и перешептываний у нее за спиной, добропорядочные семейства станут избегать Рубенсов и сочтут брачный союз с ее

детьми сомнительной честью? Поэтому шансы ее дочери удачно выйти замуж упрочило приданое, которое давало доход в двести флоринов в год – скромное, но достаточное состояние.

Выдав дочь замуж, Мария немедля приняла важные меры. Возможно, после того, как она выделила Бландине значительную часть капитала, у нее просто не осталось выбора. Дом на улице Мейр опустел; мальчикам, Филиппу и Питеру Паулю, она нашла достойных покровителей, к которым те и отбыли. Филиппа, ученого отрока шестнадцати лет, отослали в Брюссель, где ему предстояло служить секретарем у Жана Ришардо, сказочно богатого, великолепно образованного члена Тайного совета, дом которого превосходил роскошью все, что только можно было вообразить в Брабанте эпохи Контрреформации. Красноречивого не по годам, Филиппа также назначили домашним учителем сына Ришардо, Гийома. Питеру Паулю исполнилось всего двенадцать. Он посещал латинскую школу Ромуальдуса Вердонка, находившуюся во дворе собора. Она представляла собой одно из пяти учебных заведений, специально созданных Фарнезе для подготовки целой когорты хорошо образованных священников, признававших непререкаемый авторитет Церкви, но вооруженных искусством риторики и при случае способных одержать победу в диспуте с софистами, либертенами, вольнодумцами и, если понадобится, предерзкими еретиками. Впрочем, выбор школы не определял будущее поприще мальчика. Солидное знание древнегреческих и латинских текстов, на примере которых усердно изучались грамматика и риторика, а также Священного Писания, религиозных и философских книг пойдет ему только на пользу, какую бы карьеру он впоследствии ни избрал: при дворе, в конторе или в исповедальне. Возможно, Мария полагала, что Ян (который, судя по всему, сам начал обучать обоих сыновей еще в Германии) одобрил бы такой выбор. Латинские школы, где ученикам, замершим на жестких скамьях, назначались гигантские дозы Плутарха, Цицерона и Тацита, стали колыбелью для следующего поколения католических гуманистов, вышедших из среды антверпенских патрициев.

Как же следовало поступить с одаренным не по годам мальчиком теперь, когда его брата отправили в Брюссель, сестру выдали замуж, а мать переехала в более скромное, более приличествующее почтенной матроне жилище на Клостерстрат, удобно расположенное неподалеку от собора? Высокий для своих лет, с копной темных кудрявых волос, с большими, живыми, выразительными глазами, с полными розовыми губами, Питер Пауль, вероятно, уже обнаруживал задатки того природного изящества и утонченного обаяния, перед которым впоследствии

не сможет устоять ни один меценат, князь церкви или властитель. Рубенс навсегда останется человеком, в присутствии которого большинству людей хочется улыбаться – не иронической или снисходительной, но веселой и сочувственной улыбкой. В 1590 году эта непринужденная сердечность представлялась неотъемлемым свойством придворного. Поэтому Питера Пауля отправили служить украшением маленького двора Маргариты де Линь, графини де Лалэн, в Ауденарде, в тридцати милях к юго-западу от Антверпена, на влажной, поросшей густыми травами фламандской равнине. Граф, который, подобно многим мелким баронам, мог похвалиться длинной чередой титулов, феодальных владений, поместий и наследственных судебных должностей, умер в 1585 году, оставив двух дочерей и красивый особняк Отель д' Эскорне в самом Ауденарде, где его вдова все чаще проводила время в совершенном одиночестве. Хотя по прошествии времени ужасный скандал в семействе Рубенс уже не будоражил воображение антверпенских сплетников, графиня почти наверняка что-то о нем знала, ведь девятнадцать лет тому назад именно ее родственница, другая Лалэн, вдовствующая графиня Хогстратен, одной из первых навестила Марию в ее кёльнском доме, утешая во время Великого поста 1571 года, когда ту охватило самое черное отчаяние. А теперь она помогала прекрасному, «tellement charmant», сыну Марии Рубенс, назначив его на должность пажа.

Все биографы Рубенса, начиная с автора «Жизнеописания», опубликованного в XVII веке, склоняются к мысли, что Питер Пауль ненавидел придворную службу. Всю свою жизнь Рубенс красноречиво сетовал на «золотые цепи», сковывающие придворного. Однако роптать на них он не уставал, даже когда носил их сам. Опыт жизни в Ауденарде, вероятно, обернулся для него не одной потерей времени. Маленькие нидерландские дворы, особенно те, что располагались в сельской глуши, еще носили на себе отпечаток затейливой геральдической и ритуальной архаики, сохранившийся с конца Средневековья, с тех пор, когда над страной властвовали герцоги Бургундские, законодатели придворного этикета. В качестве пажа или оруженосца от Рубенса действительно требовалось прислуживать дамам, принимать непринужденно-элегантные позы, изящно одеваться, демонстрируя стройные ноги в безукоризненных чулках, носить камзол и плащ так, чтобы непременно виднелся эфес шпаги. В его обязанности входило уметь охотиться с соколом и с гончими, с бодрым видом стрелять кроликов, танцевать вольту не запыхавшись и не засыпать во время исполнения мадригалов. Отроку, увлеченному Вергилием,

некоторые из этих ритуалов действительно могли показаться тягостными. Однако кое-что в Отель д' Эскорне, пожалуй, могло и завораживать Рубенса, с его рано пробудившимся интересом к истории: гробницы Лалэнов в фамильной часовне, внушающие мысль о покаянии и чистилище, статуи предков нынешних сеньоров, лежащих на спине или коленопреклоненных, сложивших каменные персты в молитвенном жесте, облаченных в длинные одеяния или в кольчуги и шлемы крестоносцев. Хотя Рубенс составил свой «Альбом костюмов» значительно позже, он, вероятно, уже знал, какие фасоны носили в старину, и запечатлел их на гравюрах, используя в качестве образца могильные изваяния давно покойных графов и графинь. Может быть, свои первые зарисовки он сделал именно в безмолвии склепа?

Или еще раньше?

Спустя много лет, в 1627 году, когда Рубенсу исполнилось пятьдесят пять и он прослыл в Европе «принцем живописцев и живописцем принцев», он предпринял плавание на барже из Утрехта в Амстердам. Во время визита в Голландскую республику Рубенса должен был принимать Геррит ван Хонтхорст, однако он заболел и поручил всячески холить, лелеять и ублажать великого фламандца своему ученику Иоахиму фон Зандрарту, кстати, земляку Рубенса, выходцу из семьи кальвинистских эмигрантов-валлонов. Рубенс говорил, а Зандрарт слушал, а впоследствии изложил его рассказы в своей книге под названием «Немецкая академия зодчества, ваяния и живописи», посвященной жизнеописаниям художников[99]. В годы юности, подчеркивал знаменитый мастер, он любил копировать маленькие гравюры на дереве Ганса Гольбейна и швейцарского художника Тобиаса Штиммера. Даже в зрелом возрасте Рубенс не переставал рисовать фигуры, скопированные с библейских сцен Штиммера: на одном листе – Адама, изгоняемого из рая и благоговейно преклоняющего колена перед грозным архангелом, на другом – пораженного недугом человека, распростертого на спине под медным змием[100]. Однако более вероятным представляется, что в отрочестве его зрительное воображение пробудил именно сюжетный характер иллюстраций Штиммера. Это могло произойти еще до того, как семейство Рубенс вернулось в Антверпен, поскольку Штиммер был не только плодовитым художником-иллюстратором, но и яростным хулителем папы и Католической церкви, без устали осмеивавшим их в своих работах. Выходит, едва ли Рубенс мог увидеть эти гравюры в школе Вердонка, ведь она и подобные ей учебные заведения изначально задумывалась как бастионы католического конформизма. «Образы библейской истории, заново

запечатленные в гравированных оттисках» Штиммера впервые были опубликованы в Базеле в 1576 году и относились именно к той разновидности душеспасительной протестантской литературы, которую Ян Рубенс спокойно мог давать в руки детям, пока еще исповедовал лютеранство в Кёльне.

Конечно, нельзя исключать также, что Мария привезла базельские иллюстрации к Библии с собой в Антверпен, но, когда бы Рубенс впервые ни взял в руки перо или карандаш и ни попытался воспроизвести стремительные, напряженные линии Штиммера и его густую штриховку, ксилографии, несомненно, произвели на Питера Пауля сильное впечатление, и тому были веские причины. Обрамленные напоминающими кариатид эмблематическими фигурами, мифическими и библейскими, сопровождаемые стихами из Священного Писания и нравоучительными рассуждениями о важности исповедания христианства, эти маленькие гравюры представляют собой чудо драматической краткости и лаконизма. Иногда Штиммер виртуозно использует крохотный формат, открывая перед взором созерцателя пространство широко раскинувшегося пейзажа, на фоне которого расставляет крупные, скульптурно вылепленные фигуры – изгибающиеся, низвергающиеся наземь, страстно жестикулирующие. Например, именно в таком пасторальном ландшафте, с каменистыми холмами, плевелами и цветами, Каин, облаченный, словно древнегерманский дикарь, в звериные шкуры, с растрепанными, стоящими дыбом волосами, с массивной геракловой палицей на плече, мрачно воззрился на распростертое у его ног стройное тело своего поверженного брата Авеля. В другом случае Штиммер предлагает абсолютно новаторскую визуальную интерпретацию жертвоприношения Исаака: обреченного мальчика он показывает *сзади*, обращенным к зрителю спиной. Его обнаженные хрупкие плечи и шея, подошвы босых ног трогательно выделяются на фоне равнодушных, белых, пустых небес, колеблемых ветром деревьев, птиц, кружащих над горою Мориа. Отрок, преклонивший колена возле разложенного жертвенного огня, замер, тело его совершенно неподвижно, лишь волосы развеваются под ветром. Он словно воплощает собою совершенное смирение и повиновение и не замечает ни внезапного неудержимого вмешательства ангела, схватившего занесенный меч праотца Авраама прямо за клинок, ни водоворота темных теней, клубящихся на переднем плане гравюры слева.

Многие приемы Штиммера: размещение на фоне широко раскинувшегося пейзажа массивных, исполненных экспрессии, представленных в движении фигур, передача необыкновенного

напряжения, исходящего от изгибающихся, извивающихся тел, от воздетых в страстных жестах рук, от бегущих ног, гармоничное равновесие в изображении многолюдных сцен, умение подчеркнуть сияние света или непроглядность тьмы, *живописное* использование линии – станут привычной частью художественного инвентаря Рубенса, и потому трудно оспаривать, что именно Штиммер (а вместе с ним, возможно, и Гольбейн) пробудил в Рубенсе тягу к искусству. Восхитительная легкость, с которой швейцарец мог наколдовать складки развевающегося одеяния, львиную гриву, разверстую пасть кита, перья ангельских крыльев одним движением резца, оставляющего глубокие линии на мягкой грушевой древесине гравюрной доски среди кудрявых стружек, – скупым, рассчитанным жестом творя целый сложный мир, не могла не очаровать способного мальчика, уже умеющего обращаться с перочинным ножом, пером и кистью.

Тобиас Штиммер. Каин и Авель. Гравюра на дереве из цикла

«Библейская история в новых образах». Базель, 1576. Колумбийский университет, библиотека Эйвери, Нью-Йорк

Тобиас Штиммер. Жертвоприношение Авраама. Гравюра на дереве из цикла «Библейская история в новых образах». Базель, 1576. Колумбийский университет, библиотека Эйвери, Нью-Йорк

Поэтому кто знает, может быть, какой-нибудь исключительно талантливо выполненный рисунок убедил его мать, что Питер Пауль создан скорее для искусства живописи, нежели для придворного притворства? Ведь спустя всего полгода с тех пор, как она отослала его к графине де Лалэн в Ауденарде, Мария Рубенс вернула сына домой и отдала его в учение антверпенскому мастеру Тобиасу Верхахту, известному главным образом маньеристическими пейзажами со стаффажем. Верхахт отнюдь не был значительной фигурой в гильдии Святого Луки. Однако в глазах Марии, быть может еще не до конца уверенной,

какое поприще избрать младшему сыну, больший вес имели не столько посредственное дарование Верхахта и его умеренная слава, сколько тот факт, что он приходился ей родней: Верхахт был женат на внучке отчима Яна Рубенса, торговца специями Лантметере. Верхахт побывал в Италии (вот это пришлось бы Яну весьма по вкусу) – возможно, вместе с самим Питером Брейгелем он писал картины во Флоренции, – где произведения фламандцев, *fiamminghi*, в особенности сельские жанровые сцены, неизменно пользовались спросом. Теперь он брал в учение молодых живописцев. Чего же еще желать?

Возможно, Верхахту, с его притязаниями на известность за пределами Фландрии и солидными родственными связями, удалось уверить Марию, что, если именно он возьмет в ученики Питера Пауля, мальчика из патрицианской семьи, перед которым, казалось бы, открывалось поприще юриста или богослова, тот, сделавшись живописцем, не утратит своего высокого социального положения. Большинство фламандских художников, хотя далеко не все, были сыновьями живописцев или имели еще более скромное происхождение. Гильдию Святого Луки по-прежнему воспринимали как некое торговое объединение, ведь в нее входили без разбору и живописцы, и золотых и серебряных дел мастера, и стекольщики. Сама этимология слова «schilder», восходящего к средневековой росписи рыцарских щитов («schild»), указывает на весьма низкий статус этого ремесла. Некоторые из наиболее знаменитых живописцев старшего поколения прославились не только своими талантами. Величайший из них, Франс Флорис, чьи картины на библейские сюжеты украшали Атнверпенский собор, был также печально известным неисправимым пьяницей, который, по словам Карела ван Мандера, любил похваляться, будто способен перепить всех своих соперников, и утверждал, что однажды остался на ногах после того, как выпил за здоровье каждого из тридцати членов антверпенской гильдии суконщиков, а потом, с каждым из них, – за свое собственное. «…Нередко полупьяный или даже совсем пьяный, возвратясь домой, [он] брался за кисти и писал одно за другим целое множество произведений», – с нескрываемым восхищением писал ван Мандер[101]. Еще более прискорбные эпизоды пятнали биографию Иеронима Вирикса, плодовитого иллюстратора Священного Писания и агиографических сочинений. В 1578 году, во время попойки, необычайно разгульной даже по меркам Вирикса, он бросил оловянную пивную кружку в голову трактирщице и убил ее. Лишь спустя год друзья смогли освободить Вирикса из тюрьмы, при условии, что он покается перед семьей убитой и загладит свою вину, в том

числе выплатив круглую сумму.

Вряд ли Мария Рубенс желала, чтобы младший сын водил компанию с такими людьми. Однако ее семейный и дружеский круг имел представление о совершенно ином типе художника – ученом живописце, «pictor doctus», и Мария была уверена, что, сделавшись таковым, Питер Пауль превратится в образец утонченности и изящества. Более того, для выбора подобного поприща настал самый благоприятный момент. Ушло старшее поколение художников. Великий Питер Брейгель умер в 1569 году, Франс Флорис – годом позже. Михил ван Кокси, которому в свои девяносто явно не стоило взбираться на леса новой ратуши, погиб, сорвавшись с высокого помоста. Обильную дань собрали также война и религиозные преследования. «Покинул Антверпен» пейзажист Ганс Бол, по словам Карела ван Мандера, «ввиду грядущих смут и ужасов войны, враждебной искусству»[102], а вместе с мастером переселились в Голландию и ученики – талантливый Якоб Саверей и его брат Рулант, анабаптисты. Лукас де Хере отправился в Англию, где поступил на службу к королеве Елизавете и стал рупором сопротивления испанско-католическому Крестовому походу.

Именно в тот период, когда Церковь испытывала величайшую потребность возместить ущерб, нанесенный ей за две волны иконоборчества, в 1566 и 1581 годах, Фландрия и Брабант внезапно оскудели талантами. Более того, предписания, сформулированные на последнем заседании Тридентского собора в 1563 году и касавшиеся картин на религиозные сюжеты, предполагали, что благочестивые и искусные живописцы, в соответствии с указаниями собора, сумеют отличить допустимые темы от недопустимых, не утрачивая при этом молитвенного рвения. В первую очередь надлежало придерживаться общего правила, согласно которому дозволялось изображать исторически достоверные и зримые деяния (например, Нагорную проповедь, Крещение и страсти Христовы), а невыразимое, несказанное (например, облик Бога Отца) – нет. Чудеса, в том числе апокрифические, следовало трактовать с величайшей осторожностью. Однако это мудрое отделение сказочных подробностей от чудес, совершенных Божественным произволением, не могло быть предпринято в ущерб главной цели Контрреформации: удержать в лоне Церкви верующих (а также спасти души скептиков и еретиков) посредством визуальных образов, исполненных драматической экспрессии и способных до глубины души растрогать зрителей. Для осуществления такого замысла требовались живописцы, которые одновременно были бы драматургами, основательно знающими

богословие, – отчасти поэтами, отчасти учеными.

В девяностые годы XVI века подобных идеальных художников было днем с огнем не сыскать, а потому те, кто обладал хотя бы малой толикой требуемых качеств, не преминули воспользоваться ситуацией. Например, Мартен де Вос, сделавший карьеру на фоне культурного вакуума, был главой гильдии Святого Луки во дни террора, развязанного Альбой, в конце семидесятых годов XVI века. По возвращении Вильгельма Оранского он немедля принял протестантизм. В начале восьмидесятых годов слыл любимым художником патрициев-кальвинистов. Затем, когда ультиматум Фарнезе не оставил протестантам иного выбора, кроме как повиноваться или отправиться в изгнание, вновь раскаялся и вернулся в лоно Католической церкви. Наградой за столь бесстыдный прагматизм в деле веры стали деньги и почести. Ему постоянно заказывали картины на исторические сюжеты, портреты и книжные иллюстрации. А в 1594 году де Восу перепал и вовсе лакомый кусочек: ему поручили изготовить архитектурные декорации, долженствующие украсить Антверпен к триумфальному вступлению нового правителя Испанских Нидерландов, эрцгерцога Эрнста.

Небывалый успех Мартена де Воса мог убедить Марию Рубенс, что перед ее сыном действительно откроется блистательная карьера живописца, пользующегося расположением Церкви и государства. И в самом деле, репутация де Воса, по крайней мере отчасти, зиждилась на том факте, что его воспринимали как художника, тяготеющего к итальянскому стилю, путешествовавшего по Италии, учившегося у самого Тинторетто. Нельзя отрицать, что наиболее изысканным из его сюжетных картин, например «Мадонне с Младенцем, приветствующим крест», в какой-то степени присущи интенсивные серовато-синие, насыщенные багровые и дымно-черные тона, угловатые формы, порывистые, стремительные движения, свойственные венецианскому мастеру. Обучаясь у Тобиаса Верхахта, ни один начинающий художник не мог получить знания и умения и достичь уровня, который позволил бы ему войти в те круги, представителем которых был де Вос. На первый взгляд переход к Адаму ван Норту, другому учителю, почти не улучшал перспективы Рубенса. Подобно де Восу, ван Норт был еще одним лютеранином, обратившимся в католичество удобства ради и именно поэтому поддерживавшим отношения с целым классом людей, на протяжении нескольких лет неоднократно менявших вероисповедание, не в последнюю очередь с Рубенсами. За год до того, как Мария с мальчиками вернулась в Антверпен, ван Норт женился на дочери одного из

наиболее известных протестантских семейств города, Нюйтов. Однако венчание, в соответствии с ультиматумом Фарнезе, состоялось в Антверпенском соборе согласно строгим католическим правилам, и, как бы то ни было, Адам ван Норт отныне слыл одним из несокрушимых столпов Контрреформации и, подобно де Восу, был вознагражден участием в подготовке триумфального вступления в город эрцгерцога Эрнста в 1594 году.

Однако никакие перечисленные заслуги не могли возместить отсутствие вдохновенного наставничества; ни Верхахт, ни ван Норт решительно не были способны пестовать гений. Теперь, четырнадцати-пятнадцатилетним отроком, Рубенс уже познакомился с гравированными репродукциями картин великих итальянских мастеров и, вероятно, осознал, сколь неуклюже его фламандские учителя копируют их манеру. Если сам он искал третьего наставника, под руководством которого мог формально завершить годы ученичества и получить соответствующее свидетельство, то нуждался в менторе, чьими «верительными грамотами» было бы куда более глубокое и изящное следование влиятельным принципам классического итальянского искусства, чем это удавалось Верхахту и ван Норту.

И такой наставник появился в Антверпене в конце 1592 года, как раз когда Мария и ее сын занимались поисками нового учителя. Отто ван Вен был придворным художником у самого блистательного Алессандро Фарнезе, мастер некогда написал портрет правителя и в придачу к прочим официальным титулам был вознагражден несколько туманным званием «инженера-аншефа», «ingénieur-en-chef». Он ничем не напоминал Верхахта, ван Норта или, если уж на то пошло, Мартена де Воса. Он происходил из патрицианской семьи, получил классическое образование, обладал изысканными манерами и притязал на признание за пределами Нидерландов. Возможно, гуманист и географ Абрахам Ортелий (кстати, автор трактата об искусстве) по-дружески преувеличивал, написав в альбоме, «album amicorum», ван Вена, что, подобно Памфилию, которого Плиний восхвалял как одаренного равно в литературе и в живописи, Отто был «первым в нашем мире, кто сумел соединить изящную словесность с искусствами», однако в Нидерландах конца XVI века он, несомненно, мог почитаться экзотическим культурным явлением, истинным воплощением ученого художника, «pictor doctus», которого искал Рубенс.

Редкостной образованностью могли похвалиться уже предки Отто. Его отец Корнелис ван Вен, подобно Яну Рубенсу, ученый юрист и член магистрата, уверял, что происходит от побочной

линии герцогов Брабантских, хотя в какой-то момент его семья перебралась в дождливую и влажную Зеландию. Корнелис ван Вен вырос в Лейдене, бургомистром которого сделался в 1565 году, в ту пору, когда религиозный раздор бушевал, точно морская буря. О его богатстве и высоком социальном статусе свидетельствовал прекрасный дом на площади Синт-Питерскеркхоф, куда он переехал вместе со своей семьей. Однако, в отличие от многих современников, Корнелис сохранил безрассудную и бескомпромиссную верность своей Церкви и королю, даже когда по крайней мере один из его десяти детей, Симон, решил принять кальвинизм. После того как Лейден осадили войска Альбы, а жители в ярости обрушились на Католическую церковь и происпански настроенных сограждан, чему не приходится удивляться, ван Вену пришлось покинуть город. В октябре этого года он уехал из Лейдена, как можно предположить, не без спешки, и отправился в Антверпен. Впрочем, возможно, ван Вен убедился, что жесточайшая католическая реакция, достигшая тогда апогея, ничуть не лучше своей протестантской противоположности, ибо в феврале 1573 года он просил выпустить его якобы в Ахен, но в действительности перевез семью в Льеж, под юрисдикцию князя-епископа Герарда де Грусбека. Именно там Отто, которому в ту пору исполнилось двенадцать лет, в значительной мере получил образование, сделавшись протеже поэта и художника Доминика Лампсония.

Обучение у Лампсония стало важным фактом его биографии. Лампсоний был весьма посредственным художником, однако роль, которую он сыграл как писатель, биограф северных живописцев и неутомимый защитник самостоятельной ценности северного искусства, трудно переоценить[103]. Сам Лампсоний учился в Риме у Федерико Цуккаро, а вернувшись в Северную Европу, переписывался с пожилым Тицианом. Однако именно благодаря флорентийцу Джорджо Вазари, автору «Жизнеописаний живописцев», который вовсе не упомянул северных художников в издании 1550 года, а в редакции 1568 года пренебрежительно отозвался о них как «всевозможных фламандских *artifici* [подражателях]», раздосадованный Лампсоний открыл свою истинную пропагандистскую миссию: утверждение назло врагам ценности и достоинств нидерландского искусства. Оскорбительное замечание Вазари повторяет высказывание, приписываемое Микеланджело португальским гуманистом Франсишку де Оландой, будто фламандскую живопись занимает главным образом «внешняя точность… [О]ни пишут стены и каменную кладку, зеленую траву на лугах, древесную сень, реки, мосты и именуют сии картины

пейзажами… все эти виды, хотя и приходятся некоторым по вкусу, лишены смысла и искусства, не учитывают законы симметрии и пропорции, исполнены без умелого выбора деталей и оригинальности и, наконец, не вникают в суть вещей и говорят об отсутствии творческого зрения»[104]. Памятуя о том, что лучшая защита – это нападение, Лампсоний в «Портретах», своих жизнеописаниях северных художников, отверг надменное мнение, что ценна якобы только историческая живопись, а пейзажи-де предназначены для украшения крестьянских жилищ. Лампсоний возражал, что столь жесткие ограничения годятся для итальянцев, в полной мере воспринявших классическую традицию, однако в остальной Европе они повлекли за собой академическую сухость и утрату естественности, которую скорее по силам возместить нидерландцам, с их склонностью живо и ясно запечатлевать картины внешнего мира. Именно те жанры, которые Вазари и Микеланджело презрительно именовали банальными и которые, по мнению итальянцев, требовали не искусства истинных художников, «pittori», а всего лишь умения подражателей, «artifici», с точки зрения Лампсония, составляли славу нидерландской живописи. Художники, особенно им превозносимые, – Херри мет де Блес, Иоахим Патинир, Гиллис ван Конинксло – как раз и служили образцом такого искусства.

В том же духе Лампсоний пытался объединить самоценную, как он настаивал, нидерландскую традицию и страсть венецианской живописи к «colore», цвету, играющему главную роль в моделировании формы. Совершая революцию в живописи, Тициан фактически прямо противопоставил венецианскую школу флорентийской и римской, с их утверждением, что рисунок, «disegno», представляет собой непосредственное воплощение лежащего в основе любого произведения творческого замысла, его божественного знака, «dio-segno».

Отто ван Вен. Автопортрет. 1584. Рисунок из «Альбома» («Album Amicorum»). Королевская библиотека, Брюссель

Отто ван Вен, находясь в обществе Лампсония, волей-неволей проникся духом соперничества между югом и севером, который всячески насаждал его учитель. Ему еще только предстояло решить, примкнет ли он к тем, кто стремился сделать северное искусство более утонченным, уподобить его стиль итальянскому

или последует за своим учителем, провозгласившим неповторимость нидерландской живописи. В любом случае, лишь отправившись в Италию, он мог понять, что его ждет. В 1575 году ван Вен приехал в Рим с рекомендательным письмом от князя-епископа Льежского, адресованным кардиналу Кристофоро Мадруццо. Оно обеспечивало ему доступ в высшие круги римских аристократов-гуманистов. Пять лет промариновав себя в античной мудрости и в созерцании величественных произведений Микеланджело и Рафаэля, Отто ван Вен вынырнул на поверхность, совершенно преобразившись и представ миру гением «Вением», утонченным знатоком литературы и искусства, владеющим многими языками, воплощением изящества и благовоспитанности, однако не отрекшимся от своих северных корней. Теперь у «Вения» не было отбоя от щедрых вельможных заказчиков. Из Рима он отправился в Прагу, где некоторое время работал для императора Рудольфа II, как и его придворные, живо интересовавшегося философией. Оттуда он перебрался в Мюнхен, ко двору эрцгерцога Баварского Эрнста, а поскольку этот принц носил также титул курфюрста Кёльнского, нельзя исключать, что пребывание ван Вена в Кёльне совпало с детскими годами Рубенса, в ту пору жившего там с родителями.

В конце 1583 или в начале 1584 года Отто ван Вен вернулся в свой родной город Лейден. Хотя в городе полную победу одержали кальвинисты, его родители, возможно еще в 1576 году, решили возвратиться домой и провести остаток дней в роскошном доме на Синт-Питерскеркхоф, который их детям, принявшим протестантизм, удалось спасти от конфискации. Однако, подобно множеству семей, ван Вены оказались разделены религиозными разногласиями и разбросаны по разным провинциям истерзанных войной Нидерландов. Симон-кальвинист теперь жил в Гааге; Гисберт-гравер, которого Отто на семейном портрете изобразил с блокнотом в руках, так и остался католиком и гражданином Антверпена. Две из его сестер, Мария и Агата, переселились на север, вышли замуж и теперь жили в Харлеме, но Альдегонда так и не уехала из католического Брабанта. Приятно воображать, как все они собираются в лейденском доме родителей, чтобы позировать Отто для семейного портрета, хотя вполне возможно, что он писал картину, используя отдельные портретные наброски.

Это полотно – наиболее полное выражение двоякой сущности ван Вена, его итальянского блеска и нидерландской солидности. В центре картины, облаченный в броские шелковые одежды и являющий разительный контраст со строгим братом-кальвинистом Симоном, размещается сам Отто. Образованный

космополит, живописец-джентльмен до мозга костей, с аккуратно причесанными светло-русыми волосами, с подстриженной à la marquisetto бородкой, в эффектно отделанном кафтане, он держит палитру в тонкой, изящной руке. Подобно белке, с вызовом взирающей с кожаной, с золотым тиснением драпировки, украшающей покой, где происходит воссоединение семьи, Отто, такой же проворный, быстроглазый и жадно стремящийся к накоплению, научился взбираться очень и очень высоко. Однако картина, где неловко теснятся несколько поколений, где пришлось пожертвовать пространственной глубиной, чтобы разместить всех членов семьи, могла быть написана только в Нидерландах. Это в значительной мере произведение странника, вернувшего домой.

Впрочем, долго он дома не задержится. В Лейдене он не жалел усилий, чтобы на страницах его альбома, якобы предназначенного для дружеских посланий и девизов, но на самом деле служащего чем-то вроде собрания рекомендательных писем, оставили автографы известнейшие люди города, католики и протестанты, в том числе интеллигенты-гуманисты, философы, богословы, географы. Пора было извлечь пользу из своей безупречной биографии. Отто направился на юг, в Брюссель, где быстро сделался придворным художником Фарнезе и написал свой первый известный запрестольный образ «Мистическое обручение святой Екатерины», беззастенчиво стилизуя живопись под манеру болонской школы, и в особенности Корреджо. В 1593 году, снова поселившись в Антверпене, он значится мастером в списках гильдии Святого Луки и вскоре получает важные заказы: так, он пишет «Мученичество святого Андрея» для церкви, освященной в его честь, еще одну картину для церкви Святого Причастия. Всем работам ван Вена свойственны холодная торжественность и некоторая нарочитость, призванные напомнить о манере болонской и высокой римской школы. В 1597 году городской совет Антверпена заказал ван Вену эскизы для шпалер, долженствующих увековечить победы эрцгерцога Альбрехта, которому вскоре предстояло сменить Эрнста на посту штатгальтера Нидерландов. Мастерскую ван Вена переполняли ученики, а благодаря женитьбе на Марии Лотс он породнился с одним из наиболее влиятельных городских семейств.

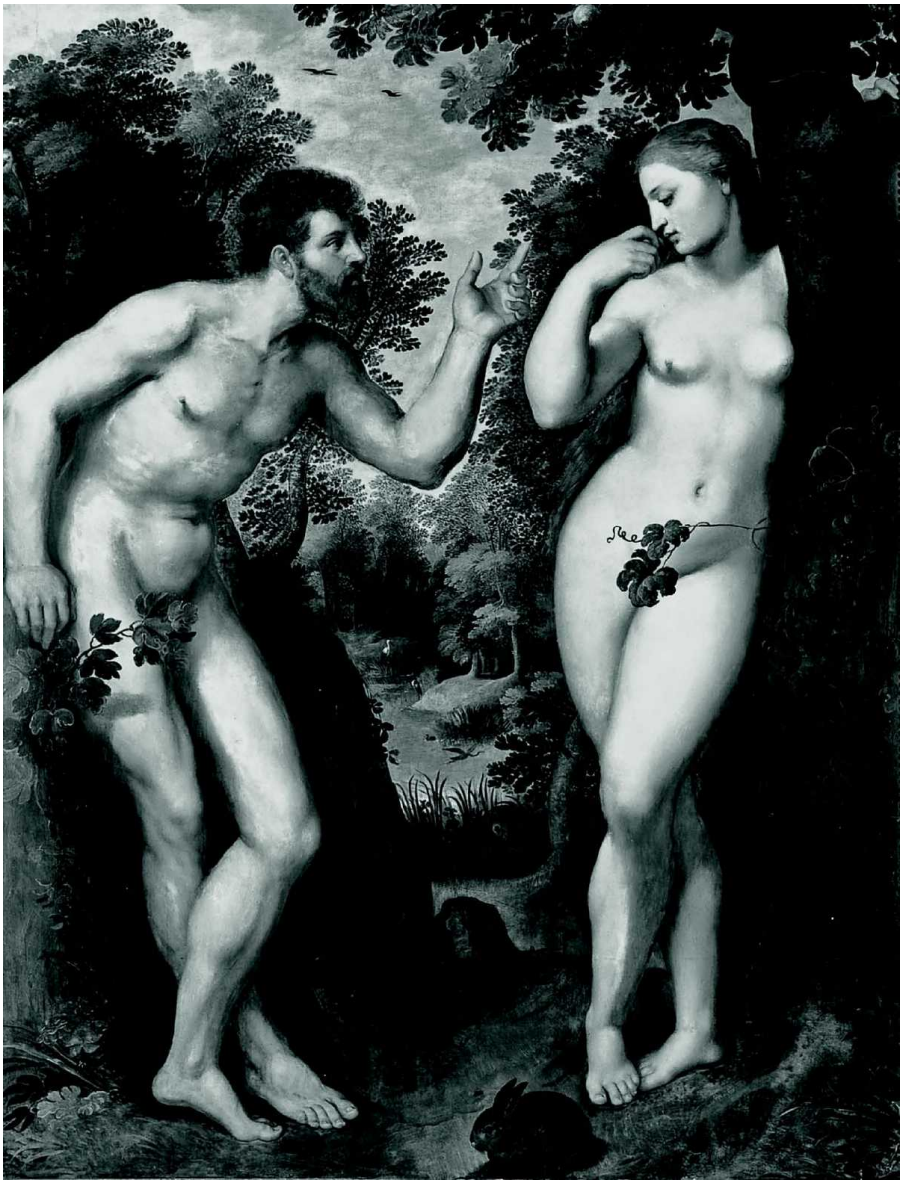
Таким образом, в середине девяностых годов XVI века Питеру Паулю Рубенсу трудно было найти более блестящий образец для подражания, нежели Отто ван Вен, воплощение ученого живописца, «pictor doctus», благочестивого и умеющего слагать вирши, утонченного ценителя искусства и философии. Подобно тому как Лампсоний требовал, чтобы ван Вен изучал итальянских

мастеров, но при этом рабски не подражал им, ван Вен наставлял Рубенса, советуя ему не копировать, а изучать итальянцев. Он послушно следовал этим указаниям, и потому неповторимые, истинно рубенсовские черты очень сложно разглядеть в бабочке, являющейся из кокона фламандско-итальянских концепций, ведь, будучи учеником, он мог ожидать похвалы наставника лишь в той мере, в какой подавлял, а не выражал свою творческую личность[105]. Поэтому почти все картины Рубенса, относящиеся к девяностым годам XVI века, поневоле откровенно третьеразрядны, ведь молодой художник избрал образцом для подражания либо неуклюжие усилия ван Вена, стремящегося соединить римскую и фламандскую манеры, либо гравированные репродукции итальянских рисунков. Широкой популярностью в Нидерландах пользовались гравюры Маркантонио Раймонди и фламандца Корнелиса Корта с оригиналов Рафаэля и Микеланджело, и опираться на них, создавая собственные картины, особенно по мотивам итальянских графических работ, вовсе не считалось постыдным. Более того, Лампсоний восхваляет таких нидерландских граверов, как Корт, за то, что те не просто рабски копируют оригиналы, а своеобразно их интерпретируют[106]. Точно так же от Рубенса, возможно, ожидали, что он привнесет в живописные версии узнаваемых гравюр что-то от мировосприятия северянина. Именно такое копирование старых мастеров с малой толикой собственного стиля и предписывалось учением о подражании, «emulatio», навязываемым всем начинающим художникам.

Отто ван Вен. Автопортрет с семьей. 1584. Холст, масло. 176 × 250 см. Лувр, Париж

Подражательность Рубенса прежде всего заметна в его версии «Грехопадения», написанной по мотивам гравюры Маркантонио Раймонди с рисунка Рафаэля. Рубенс точно воспроизводит позы, избранные Рафаэлем. Однако, словно бы следуя рекомендациям Лампсония, добавляет детали, заимствованные у тех жанров, что, как принято было считать, особенно удаются нидерландцам: у пейзажной и портретной живописи. Вместо бегло очерченного, стилизованного Эдема Рубенс разбивает на картине настоящий райский сад, с вездесущей эмблемой плодовитости – кроликом и с целым ботаническим и орнитологическим арсеналом, свидетельствующим о страсти фламандцев к естествознанию. В конце концов, изображение творящей природы, «natura naturans», по словам Леонардо, демонстрирует почти божественную власть художника.

Точно так же, хотя Рубенс, возможно, знал предписания Дюрера, как изображать наделенного идеальными пропорциями Адама (Аполлона Бельведерского) и Еву (любую классическую Венеру), чета, которой вот-вот предстоит прискорбным образом согрешить, куда менее напоминает у него хладные мраморные статуи и кажется значительно более чувственной и плотской. Профиль Евы, который Маркантонио Раймонди, по-видимому, заимствовал для своей гравюры прямо с какого-то классического барельефа, у Рубенса мягок и нежен, ее уста предстают соблазнительно алыми, под стать яблоку, которое она к ним подносит, на них словно падает отсвет запретного плода, составляя разительный контраст с ее белоснежной, алебастровой, прохладной кожей. Обнимая древо познания добра и зла, она своей позой точно повторяет извивы змея, по соблазну которого вот-вот падет. Голову Адама Рубенс, по сравнению с оригиналом, меняет еще более радикально: мужественная окладистая борода и румяный цвет лица превращают статую Рафаэля в существо из плоти и крови. Он уже не держит в руке яблоко, его ладонь испещрена глубокими бороздами, оставленными возрастом, и указывает на зловеще затаившегося змея. Что же здесь от Рубенса? Покрасневшая внутренность ушной раковины, покрасневшие веки и нижняя губа, слегка наметившееся брюшко, мощные, лишенные изящества торс и кисти – все это свидетельствует о том, что некий декоративный тип уступил место убедительному, конкретному портрету живого человека.



Питер Пауль Рубенс. Грехопадение. До 1600. Дерево, масло. 180,3 × 158,8 см. Дом-музей Рубенса, Антверпен

В 1598 году имя Рубенса было внесено в списки членов гильдии Святого Луки, а значит, он был признан самостоятельным мастером и отныне, в двадцать один год, мог брать учеников. Первым поступил в обучение к Рубенсу сын серебряных дел мастера, носивший звучное итальянизированное имя Деодате дель Монте. Однако, несмотря на официальное признание, Рубенс не сделался сам себе хозяином и, возможно, еще около двух лет продолжал сотрудничать с Отто ван Веном.

Он был талантлив, многообещающ, ждал от жизни всевозможных благ и чем-то напоминал неизвестного, лицо которого яркими блестящими красками запечатлел на медной пластине в 1597 году, выгравировав на обороте собственное имя. Этот портрет – истинная жемчужина, он выполнен с блеском, едва ли не в манере миниатюриста, и насыщен характерными деталями, вроде топорщащихся кончиков усов или слабых отблесков света на переносице и на кончике носа, воспроизведенными с наслаждением и с утонченным мастерством. Надпись вверху гласит, что изображенному двадцать шесть лет, он всего на пять лет старше живописца. Искусствоведы обыкновенно считают его «географом», полагая, что квадратная рамка, которую он держит в правой руке, – некий измерительный прибор, и, конечно, нельзя этого исключать. Однако в левой руке молодой человек держит закрытый футляр от часов, призванный напомнить о быстротечности наших дней. Это поколение любило эмблемы. Поэтому, взятые вместе, инструменты, одновременно врученные портретируемому, возможно, символизируют правильный жизненный путь, который надлежит избрать за отпущенный земной срок. Подобная трактовка деталей могла прийтись по вкусу и модели, и художнику, всецело поглощенному этим медленно проступающим на медной пластине лицом, с его острыми, лисьими, чертами и странным выражением, свидетельствующим не то об изрядном умении владеть собой, не то о настороженности.

Питер Пауль Рубенс. Мужской портрет. 1597. Медь, масло. 21,6 × 14,6 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

II. В тени Джулио?

Если государству лучше всего удаются торжественные процессии, это дурной знак. Религиозная война, длившаяся четверть века, нанесла городам Фландрии, Брабанта и Эно глубокие раны и обрекла их на длительные недуги. Их прежнее процветание, царившее примерно до 1550 года, безвозвратно кануло в Лету, численность населения сократилась. Однако в 1599 году, когда эрцгерцоги Альбрехт и Изабелла (ибо именно так надлежало титуловать их *обоих*) были назначены соправителями Нидерландов, Брюссель и Антверпен ничего не пожалели, чтобы отпраздновать их вступление в должность настоящим триумфом. В обществе жило воспоминание об истинной помпе. Достаточно было только устроить какую-то церемонию, как члены гильдий начинали вытаскивать из сундуков самые яркие кафтаны и до блеска начищать серебряные трубы, был бы повод. А золотильщикам, вышивальщицам и плотникам, не говоря уже о художниках (в первую очередь Отто ван Вене), заказ на архитектурные декорации по случаю торжественного вступления в город эрцгерцогов, «pompa introitus», представлялся просто манной небесной. В Антверпене точно из-под земли выросли арки, портики, сцены, павильоны и балдахины, призванные услаждать взоры эрцгерцогской четы. Дельфины, великаны, античные божества, драконы восхваляли геркулесову доблесть Альбрехта, его преданность Святой Церкви и победы на поле брани. Нимфы, наяды и нереиды прославляли новобрачную.

Нельзя сказать, чтобы эти публичные восторги были сплошь притворны и сплошь на совести властей. Эрцгерцоги всячески подчеркивали, что вступают в Нидерланды не как завоеватели, а как правители. Подобную линию поведения, тщательно все взвесив, избрал для них Филипп II, чувствовавший приближение смерти. Жестокая война, которая продолжалась более двадцати лет и не принесла окончательной победы ни одной стороне, не усмирила восставшие протестантские северные провинции. Ныне Филипп считал своим долгом обеспечить покорность хотя бы южных провинций. В лице Альбрехта он нашел габсбургского принца, который, казалось, воплощал столь редкое сочетание благочестия и военного таланта. Еще отроком он носил сан кардинала и епископа. В молодости, пройдя школу мрачного Альбы, он зарекомендовал себя надежным полководцем, а в его послужном списке фигурировало несколько успешных осад. Чего

еще мог желать король? В 1598 году Альбрехт был назначен штатгальтером Нидерландов, а затем тотчас женился на любимой дочери Филиппа, Изабелле Кларе Евгении. Согласно условиям брачного контракта, Филипп уступал супружеской чете верховную власть над Нидерландами. На первый взгляд это предоставляло эрцгерцогам бóльшую самостоятельность, чем любым прежним правителям Нидерландов с самого начала войны. Они могли издавать собственные законы, чеканить собственную монету, назначать и принимать посланников, словно правили независимым государством. Альбрехт даже пообещал вновь созвать давным-давно не собиравшиеся Генеральные штаты. Не теряя времени, он стал совершать дипломатические визиты в провинции Утрехтской унии, прощупывая почву и предлагая признать сына Вильгельма и Анны Морица (еще одного весьма одаренного полководца) штатгальтером пяти северных провинций, а де-факто – отделение протестантского севера от католического юга. В обмен он требовал формально изъявить лояльность Габсбургам как сюзеренам. Однако, невзирая на все это деланое самоумаление, испанская власть, как хорошо было известно голландцам, по-прежнему держалась на штыках. Перед смертью Филипп II провозгласил, что, если Изабелла и Альбрехт не произведут на свет наследника, испанская корона оставляет за собой право вновь присоединить Нидерланды. Красноречие Альбрехта и Изабеллы и их способность убеждать в немалой степени подкреплялись испанскими войсковыми гарнизонами, командиры которых приносили клятву верности не Брюсселю, а мадридскому трону.

Впрочем, показное великодушие Альбрехта и Изабеллы, их, пусть и не всегда искреннее, желание не казнить, а миловать трогало сердца, и в Антверпене воцарилась атмосфера неподдельного восторга и надежды на новое начало. К тому же впервые примерно за двадцать пять лет были устроены празднества достаточно торжественные и пышные, чтобы привлечь гостей со всей Европы, как это бывало в давние времена. Среди тех, кто прибыл в Антверпен в конце лета 1599 года, был и кузен эрцгерцога Альбрехта Винченцо I Гонзага, герцог Мантуанский, приезд которого во Фландрию в немалой мере был продиктован необходимостью пить целебные воды в Спа.

А Винченцо было от чего исцеляться. В 1582 году, будучи еще наследником герцогского престола, он заколол молодого шотландского ученого Джеймса Криктона, на свою беду сделавшегося придворным фаворитом герцога Гульельмо. Несколько лет спустя Винченцо стал ответчиком в едва ли не самом безумном судебном процессе, который знала эпоха

Ренессанса. Ему надлежало доказать свою мужскую силу и овладеть особо выбранной для сего девственницей на глазах у специальной комиссии, уполномоченной самим папой подтвердить или опровергнуть заявление его глубоко опечаленных бывших тестя и тещи, что-де в физическом неосуществлении брака повинен Винченцо, а не их дочь, как он имел дерзость провозгласить. Запятнав свое имя умышленным убийством и сексуальным скандалом, Винченцо, взойдя на трон, стремился сделать все, чтобы подданные забыли о его позоре, и потому хотел предстать перед ними в образе как можно более величественном. Церемония его восшествия на престол была обставлена с поистине византийской пышностью, ибо он полагал себя потомком константинопольской династии Палеологов. Для совершения помазания на герцогство в Мантуанском соборе Винченцо облачился в одеяния под стать монаршим, в сверкающий атлас и горностаевую мантию, взял в руки скипетр слоновой кости, а чело украсил специально для сего случая изготовленной короной с драгоценными камнями, в том числе рубином размером с гусиное яйцо. Чтобы никому и в голову не пришло увидеть в нем пустого вертопраха, Винченцо придумал для себя образ последнего великого крестоносца, защищающего от турок врата христианства. Эти безумные фантазии были отражены и в его завещании, где скорбящим родственникам и друзьям предписывалось забальзамировать его тело, в полном вооружении посадив на трон и возложив его десницу на эфес двуручного меча. (Трупное окоченение и здравый смысл не дали его наследникам выполнить эти наказы.) В 1595 году Винченцо за круглую сумму нанял крошечное войско, которому предстояло воевать на стороне Габсбургов в Венгрии. Его солдаты носили черную униформу, на которой красовалась личная эмблема Винченцо, полумесяц, вместе с его латинским девизом: «Sic illustrior crescam» («Так я свечу все ярче»). Блеск Винченцо не слишком слепил глаза, поскольку он провел почти весь поход и отдавал приказы, не покидая обитой бархатом кареты, а за ним тянулась в обозе обычная свита, состоящая из поваров, любовниц и квинтета, включавшего и нового придворного композитора Клаудио Монтеверди и обязанного исполнять, сообразно с обстоятельствами, воинственные или лирические мелодии, когда того требовал герцог. Хотя впоследствии он горько сетовал на таинственный кожный недуг, которым заразился во время этой военной экспедиции, два года спустя Винченцо возглавил еще одну, столь же робкую, кампанию в Богемии. Ее столь же неутешительные результаты заставили герцога задуматься, нельзя ли применить в борьбе против мусульман более

действенные и радикальные средства, например вшей, зараженных бациллами тифа, или какой-нибудь ядовитый газ, который могли бы изобрести его мантуанские алхимики.

К лету 1599 года, когда герцог Винченцо прибыл во Фландрию, он уже не выставлял себя на посмешище, однако по-прежнему являл собою любопытное зрелище, ибо всем своим поведением пытался доказать, что он один из величайших, а не самых ничтожных правителей Европы. За год до этого он прибыл в Феррару, влача за собою свиту из двух тысяч человек, дабы поздравить нового папу, Климента VIII, с долгожданным обретением этих территорий, и с такой же свитой явился в Мадрид на празднование двойного венчания Альбрехта и Изабеллы и Филиппа III и его кузины Маргариты Австрийской. В Брабанте и во Фландрии он посетил Льеж, оттуда неспешно, как пристало принцу, направился в Антверпен, а из Антверпена в размеренном темпе двинулся в Брюссель. Он омывал свое истерзанное тяжелобольное тело в минеральных водах, на целительный эффект которых всячески уповал, да и выпил этой воды много кувшинов, и повелел отправить несколько тысяч бутылок к себе домой, дабы продолжить лечение.

Весьма вероятно также, что, гостя в Испанских Нидерландах, Винченцо разыскивал художников. Он давно мечтал возродить былую славу Мантуи, некогда считавшейся наиболее честолюбивой покровительницей искусства и архитектуры во всей Северной Италии, и вернуть времена, когда приближенным советником его деда Федерико был Джулио Романо. Не проходило ни дня, чтобы «Триумф Цезаря» Мантеньи или Палаццо дель Те, удивительное творение Джулио Романо – притворяющаяся дворцом загородная вилла, где герцог мог без помех встречаться с возлюбленными, – не напоминали Винченцо о великолепном прошлом, принесенном в жертву неуместной, по его мнению, скупости Гульельмо. Конечно, от фламандцев, «fiamminghi», не стоило ожидать подобных шедевров. Однако Винченцо воображал себя почетным Габсбургом, а нельзя было побывать в Мадриде, Вене или Праге, не заметив, сколь высоко императоры этой династии ценят нидерландцев. Написанные на дереве картины Иеронима Босха, со множеством маленьких фигурок, пребывающих в лихорадочном движении, проникли в святая святых, опочивальню Филиппа II. Питер Брейгель и Антонис Мор слыли модными живописцами в Мадриде и Вене, а в Праге Винченцо наверняка познакомился с любимым фламандским маньеристом Рудольфа II, Бартоломеусом Спрангером.

Может быть, увидев работы фламандцев в церквях и

патрицианских домах Антверпена, Льежа и Брюсселя и убедившись, сколь возросло их художественное мастерство, Винченцо или его советники решили, что настала пора включить «fiamminghi» в его «команду», где они будут органично дополнять таких поэтов, как Торквато Тассо, извлеченный герцогом из приюта для душевнобольных, или музыкантов вроде Гварини и Монтеверди. Прежде всего ему требовался художник, способный запечатлеть блеск его нынешней семьи с велеречивостью Тициана или Тинторетто, особенно сейчас, когда у него только что родилась младшая дочь Элеонора. Франс Поурбус, талантливый и утонченный портретист, уже был представлен герцогу во время его путешествия по Фландрии. Ему предстояло прибыть в Мантую в августе следующего года. Хотя у нас и нет тому документальных свидетельств, вполне вероятно, что Рубенса тоже могли упомянуть в беседах с герцогом или даже представить ему как многообещающего молодого живописца, которому по силам выполнить его желание и создать галерею «портретов красавиц» (вкус герцога даже в искусстве был вполне предсказуем)[107].

Не важно, был ли Рубенс нанят герцогом Мантуанским воспевать на полотне великолепие его владений или, как утверждает автор латинского «Жизнеописания» Рубенса, «испытывал страстное желание увидеть Италию» вне всяких меркантильных соображений, – спустя восемь месяцев, 8 мая 1600 года, бургомистры и городской совет Антверпена выдали ему официальную справку о состоянии здоровья, гласящую, что «благодетельным произволением Господним город наш и окрестности его дышат чистым, прозрачным воздухом», не запятнанным ни чумой, ни иным моровым поветрием. А значит, «Питера Руббенса», сообщившего властям о своем намерении отправиться в Италию, можно смело выпустить за пределы Антверпена, не подозревая в нем переносчика какой-либо заразы. Впрочем, он не вызывал и иных подозрений. Через тридцать лет после того, как Ян Рубенс бежал из Антверпена (не говоря уже о других скандалах), члены городского совета совершенно открыто именовали его «бывшим городским синдиком», предполагая, что упоминание о нем упрочивает репутацию сына, а не наоборот. Запасшись справкой о состоянии здоровья и, возможно, небольшим собранием бесценных путеводителей: только что вышедшими «Itineraria Italiae» Франца Шотта или «Delitiae Italiae», полными необходимых советов о том, как не переплатить хозяину постоялого двора и не заразиться дурной болезнью у шлюх, – Питер Пауль подготовился к путешествию, которому суждено было изменить всю его жизнь[108].

В разгар лета Мантуя не столько услаждает взор, сколько

поражает величием: знойная, торжественная, не всегда приветливая, душная и влажная, она раскинулась меж темных озер и болот, образованных тинистым руслом реки Минчо. Идеальное место для придворного, Мантуя была также истинным раем для комаров, без числа плодящихся в окрестных прудах и трясинах, а в сумерки тучами атакующих густонаселенный город и демократично пьющих кровь патрициев и плебеев без разбора. Мантуя обрела известность своими лихорадками в не меньшей степени, чем произведениями искусства или лошадьми. Приступ лихорадки сразил Бенвенуто Челлини, великого и весьма словоохотливого ювелира, едва только он ступил на мантуанскую землю, и он тотчас принялся обрушивать проклятия на «Мантую, ее правителя и всякого, кому она пришлась по нраву»[109]. Насыщенный туманом и влагой воздух, словно обволакивающий город густым покровом, придавал Мантуе экзотический облик, отличая ее от мест посуше и очерченных порезче, вроде Вероны и Падуи, где, скорее, господствовала логика. В Мантуе подвизались еврейские лекари, которые умели сократить течение потливой горячки таинственными снадобьями и зельями и якобы тщились открыть философский камень в угоду завладевшей герцогом навязчивой идее. А еще в Мантуе располагались знаменитые конюшни, где, по единодушному мнению, выращивали самых чистокровных и быстроногих лошадей во всей Италии, чудесно сочетавших изящество и силу. Многие из тех, кто уверял, будто прибыл в Мантую отдать дань знаменитым шедеврам Мантеньи и Джулио Романо, на самом деле приезжали полюбоваться гнедыми и булаными, вычищенными до шелковистого блеска, щеголяющими богато украшенными седлами и уздечками. Более того, только в Мантуе можно было восхищенно созерцать *одновременно* искусство *и* лошадей в парадных залах палаццо Дукале, где дед Винченцо повелел Джулио написать своих любимых коней, бьющих копытами в собрании античных богов.

Рубенсу, любившему ездить верхом, не мог не понравиться Зал коней, Sala dei Cavalli, Сала деи Кавалли. Однако, вероятно, куда большее впечатление произвела на него удача, выпавшая на долю создателя Зала коней Джулио Романо. Нанятый законодателем придворной жизни Бальдассаре Кастильоне, в ту пору занимавшим пост герцогского посланника в Риме, Джулио быстро сделался не только любимым живописцем герцога Федерико, но и его незаменимым советником, архитектором, устроителем торжеств и празднеств, носившим официальный титул «ответственного за облик улиц» и «верховного ответственного за облик Мантуи и ее окрестностей». Он проектировал и возводил новые дворцы, заново оформлял

интерьеры старых, выплачивал гонорары, определял, достойно ли выполнены заказы, отвечал за качество всего, от конюшен до серебряной посуды. Он преобразил интерьеры Палаццо Дукале, и отныне они свидетельствовали не просто о блеске и великолепии Гонзага, но и об их происхождении от римских императоров, поскольку в наиболее роскошных из них с помпой разместилась знаменитая герцогская коллекция античных мраморных статуй. Возведенное Джулио за городскими стенами, Палаццо дель Те остроумно задумывалось не только как очередная аристократическая сельская вилла, но и как своего рода театр забав и развлечений. Некоторые из его покоев, скрытые от глаз, предназначались для любовных утех герцога. Другие, где заказчики всячески умоляли Джулио дать волю фантазии, являли собою поразительное зрелище, от которого просто захватывало дух. В Зале Психеи, Sala di Psiche, Сала ди Псике, Амур и Психея, совершенно измученные Венерой, наконец соединялись в окружении сонмов сатиров и нимф, излучая чувственную истому. Однако упоение и радость сменялись ужасом и трепетом в Зале гигантов, Sala dei Giganti, Сала деи Джиганти, прославляющем победу Юпитера над титанами. Весь покой: стены, потолок, двери – был расписан телами гигантов, обреченных неотвратимой гибели и беспомощно низвергающихся в бездну, подобно огромным валунам, причем их фигуры были изображены столь массивными, что казалось, будто в своем падении они сотрясают и вот-вот обрушат стены. Созданию этого впечатления немало способствовал и хитроумно выбранный живописцем ракурс, оптически искажающий их тела. Неудивительно, что меценат столь щедро вознаградил Джулио: ему позволили возвести для себя дом, получивший по его настоящей фамилии название Каза Пиппи, фактически дворец, равного которому не знала Италия эпохи Ренессанса, столь величественный и роскошный, что он поразил даже Джорджо Вазари. Сделавшись едва ли не аристократом, Джулио отныне считался доверенным лицом герцога, «nostro maestro carissimo», «нашим дражайшим мастером».

Вероятно, успех Джулио Романо поразил молодого Рубенса, поскольку впоследствии он сам построил себе городской особняк, который не мог и присниться ни одному фламандскому живописцу, причем некоторые его детали (например, статуя Меркурия, покровителя художников) были непосредственно заимствованы из мантуанского палаццо Джулио. Но мог ли Рубенс притязать на такие почести в 1600 году, особенно в Мантуе, где правил герцог Винченцо, которому под силу было соперничать со своим дедом Федерико разве что в непомерности

трат, но никак не в изысканности вкуса? Истории известно всего одно суждение герцога по поводу его фламандского живописца, «pittore fiammingo»: «Он недурной портретист»[110]. А поскольку о работах, выполненных Рубенсом во время пребывания в Мантуе, документы хранят досадное молчание, остается предположить, что его воспринимали всего-навсего как усердного ремесленника, обреченного раз за разом льстить членам герцогского семейства в портретах, соответствующих всем банальным канонам жанра и запечатлевающих моделей, сообразно желанию, либо за развлечениями, либо за молитвой. Возможно, хотя и не доказано, что Рубенс находился в свите Винченцо во время венчания по доверенности свояченицы герцога Марии Медичи и короля Франции Генриха IV, совершавшегося во флорентийском соборе Санта-Мария дель Фьоре. Однако, даже если он присутствовал на церемонии (как всячески подчеркивал двадцать лет спустя, изобразив себя на картине «Венчание по доверенности Марии Медичи и Генриха IV» с внушительных размеров крестом в руке), Рубенс, скорее всего, был лишь одним из сотен придворных. Он состоял в огромной свите, которую Гонзага полагал необходимым антуражем, когда пребывал при дворе князей, с которыми соперничал. Рубенс был всего-навсего одним из многих, кто носил герцогские цвета, представляя своего повелителя во время бесконечных охот, турниров, рыцарских состязаний с вращающимся манекеном на столбе, потешных битв, театральных представлений, пиров и маскарадов, которыми сопровождалось заочное венчание Марии Медичи и Генриха IV.

Что же изменило судьбу Рубенса? Коротко говоря, Рим.

Питер Пауль Рубенс. Лаокоон и его сыновья (копия с античного оригинала). Ок. 1601. Бумага, итальянский карандаш. 47,5 × 45,7 см. Библиотека Амброзиана, Милан

В Мантуе Рубенс уже обращался к обширной коллекции античного искусства, собранной Гонзага и включавшей в себя вазы, барельефы, камеи и бюсты, по большей части выставленные в великолепной галерее, которую оформил Джулио Романо. Здесь Рубенс положил начало гигантской сокровищнице образов и мотивов, которые он запомнил, запечатлел и неоднократно использовал в течение всей жизни[111]. Однако, сколь ни богаты были собрания Гонзага, поколение Рубенса единодушно сходилось на том, что ни один уважающий себя гуманист не может считать свое образование завершенным, пока не увидит своими глазами руины римской античности. Весной 1601 года Винченцо готовился к очередной, и последней, на сей раз хорватской, кампании против соединенных сил турок и венгров. Рубенс воспользовался благоприятным моментом и испросил у

герцога позволение в его отсутствие побывать в Риме и заняться копированием римских памятников, прежде всего древних. Герцог не возражал, хотя и поставил ему условие непременно возвратиться в Мантую к началу пасхального карнавала 1602 года. Согласие Винченцо свидетельствует о том, что к этому времени Рубенс успел зарекомендовать себя как начинающий, но многообещающий автор картин на исторические сюжеты, и его постепенно стали воспринимать серьезно. В любом случае Винченцо сделал все, чтобы Рубенсу был оказан прием, достойный придворного живописца, «il mio pittore», и написал пользующемуся большим влиянием в конклаве кардиналу Монтальто, прося его о всяческой помощи и поддержке. Кардинал незамедлительно откликнулся чрезвычайно подробным и льстивым письмом, обещая, что живописец сможет им распоряжаться, и спрашивая, какую именно помощь ему угодно получить.

К концу июня 1601 года Рубенс уже добрался до Рима и, не теряя времени, принялся осматривать наиболее впечатляющие памятники Античности. У него не было причин пренебрегать тем, что избрал вкус большинства. В Ватикане он увидел статую страждущего Лаокоона, тщетно борющегося со змеями, которые обвивают его своими кольцами, и зарисовал его фигуру с нескольких точек зрения, словно предвидя, что впоследствии заимствует детали этой драмы для различных сюжетов: исполненный муки лик – для страстей Христовых, напряженный, изогнувшийся торс – для сцены бичевания. Некоторое время папский престол испытывал беспокойство, не зная, разрешать ли доступ к языческим скульптурам, которые могли как-то извратить официально одобренную иконографию. Но Рубенс, подобно многим своим современникам, без раздумий переносил античные образы на религиозные полотна, словно его творческое воображение заново освящало античный мрамор. За несколько лет до описываемых событий великие римские династии: Боргезе, Орсини, Чези – открыли свои частные коллекции для ученых исследователей и художников, и Рубенс с увлечением предался копированию, собрав множество рисунков для дальнейшего использования. Нетрудно вообразить Рубенса в садах кардинала Чези: летний вечер, в воздухе чувствуется благоухание тимьяна, Рубенс копирует присевшую на корточки Венеру, уже угадывая, как на его картине она предстанет обнаженной Сусанной, внезапно ощутившей на себе взоры старцев. Копировать античные мраморы было занятием одновременно ученым и соблазнительным. Теоретики искусства издавна рекомендовали его как способ постичь возвышенные идеи, воплощенные

древними сначала в идеальном представлении о совершенном человеческом теле, а затем в камне. Однако графические работы Рубенса – это не попытки бесконечно повторять уроки древних. По-видимому, в нежной скромности Венеры Стыдливой или в грубой силе Геракла Фарнезе он видел квинтэссенцию основополагающих человеческих страстей, «affetti». Поэтому он совершенно органично переносил возведенные горе глаза Лаокоона на лик Христов для антверпенского «Воздвижения Креста», а массивным торсом Геракла Фарнезе награждал святого Христофора, также написанного для собора Антверпенской Богоматери. Для него они были явно не столько идеальными формами, сколько носителями и воплощением сильных чувств: воодушевления, восторга, пафоса. В своем трактате об античных статуях (дошедшем до нас только в пересказе критика XVIII века Роже де Пиля) Рубенс предостерегал от механического копирования: «Прежде всего избегайте превращать плоть в камень»[112].

Питер Пауль Рубенс. Портрет Филиппа Рубенса. Ок. 1610–1611. Дерево, масло. 68,5 × 53,5 см. Институт искусств, Детройт

Камень теплел, застывшее тело оживало, величие ощущало сострадание, восторг или скорбь благодаря подлинно рубенсовскому темпераменту, которым был наделен не только живописец, но и его брат Филипп, в конце 1601 года также пребывавший в Италии. Братские узы означали для них нечто большее, чем обыкновенные родственные чувства. Изначально привязанных друг к другу, их объединяло и сознание позорной семейной тайны, которую словно воплощали мрачный, согбенный под бременем вины отец и благочестивая, долготерпеливая мать. Несмотря на всю тщательно усвоенную утонченность манер и безупречность вкуса, братья не стеснялись выражать сильные чувства. «Скажу без утайки, дорогой брат, – писал Филипп Питеру

Паулю, – что те, кто полагает, будто в силах изгнать из души своей все человеческие чувства, вещают вздор, подобно безумцам и глупцам, и обнаруживают черствость и жестокость. Долой апатию, что превращает живые создания в сталь, в камень, тверже даже того, коим обернулась Ниоба, продолжавшая и камнем источать слезы»[113]. А что же вызвало у них самые теплые чувства? У Филиппа – Питер Пауль, а у Питера Пауля – Филипп. «Более всего прочего, – это снова пишет Филипп в июле 1602 года, – люби во мне те братские чувства, что я к тебе испытываю»[114]. Даже там, где эта братская любовь украшалась перлами риторического самолюбования, она, без сомнения, была страстной. Братья долго пребывали в разлуке, пока Питер Пауль числился в учениках Отто ван Вена, а Филипп сначала служил секретарем у Ришардо в Брюсселе, а потом поступил в Лувенский университет, чтобы изучать философию у Юста Липсия. В мае 1601 года Питер Пауль, находясь в Мантуе, планировал путешествие в Рим. Филипп писал ему в необычайно страстном тоне, с современной точки зрения более уместном в послании к возлюбленной:

> «Теперь, когда нас разделили страны, реки, горы, мое желание быть с тобою рядом только возросло. Не ведаю, что за безумные фантазии влекут нас к тому, чем овладеть мы не в силах, и заставляют нас жаждать сих предметов более, чем того, что может даровать нам судьба. Нынче, ощутив всплеск страстной привязанности, сердце мое устремилось к тебе чрез все границы и, взмыв выше горных вершин, понеслось к тебе, любимый, преисполнившись прежде неведомой нежности»[115].

В конце 1601 года «страны, реки, горы», которые обрекали братьев на мучительную разлуку, словно внезапно растаяли: Филипп наконец осуществил свое давнее желание увидеть Италию. Четыре года он проучился у Юста Липсия в Лувене и был для философа-гуманиста не просто запоминающимся лицом в университетской аудитории, а любимцем, пестуемым талантом, и потому получил право жить в доме учителя еще с четырьмя избранными дарованиями, вместе составлявшими «contubernium», семейство ученых. Филипп и его друзья помогали старому мудрецу готовить к печати издания Сенеки и Тацита и потому, вероятно, прониклись убеждением, что должны лично отправиться в Рим, дабы впитать учение стоиков там, где каждый упавший камень и обрушившаяся колонна оправдывали холодный стоический пессимизм. Даже многочисленные опасности,

подстерегавшие странников на пути в Италию, стоило приветствовать, по мнению Липсия, ибо они могли научить молодого человека необходимой осторожности и умению рассчитывать только на собственные силы. Памятуя, сколь часто Липсий обсуждал с ним «Одиссею», Филипп, вослед этим занятиям, словно успокаивая встревоженного отца, написал философу латинские вирши, озаглавив их «Благодарственная песнь, сложенная по благополучном прибытии». В ней он выражал признательность учителю за то, что тот по коварным морским волнам привел его в надежную гавань и направил к «великолепию древней Италии»[116].

Филипп путешествовал не в одиночестве. Официально он считался наставником и компаньоном двоих младших учеников Липсия, Жана-Батиста Переза дю Барона и Гийома Ришардо, сына его бывшего работодателя Жана Ришардо. Рождество 1601 года они провели в Венеции, где царил столь жестокий мороз, что каналы покрылись льдом. Без сомнения, там они осмотрели все достопримечательности, «admiranda», перечисленные в составленных гуманистами описаниях путешествий. Однако, будучи серьезными последователями Липсия, они прибыли в Италию не просто как туристы, желающие полюбоваться памятниками культуры. Многие места, что особенно рекомендовал посетить Липсий, были знаменитыми средоточиями учености, а все трое намеревались увенчать свое обучение в Лувене степенью доктора права, полученной в одном из итальянских университетов. Сам Филипп выбрал Болонью, где в 1603 году ему, как некогда его отцу, присудили степень доктора канонического и гражданского права.

И только летом 1602 года братья наконец смогли воссоединиться, почти наверняка неподалеку от Мантуи, в Вероне, где Филипп также встретился со своим старым антверпенским другом и однокашником, еще одним учеником Липсия, Яном Воверием. В 1602 году Рубенс написал групповой портрет на фоне Понте ди Сан-Джорджо, моста Святого Георгия, и Мантуанских озер, на котором изобразил себя самого, своего брата, Воверия и еще двоих молодых людей, предположительно воспитанников Филиппа, – Гийома Ришардо и Переза дю Барона. Это единственный автопортрет, на котором Рубенс предпочел предстать перед зрителем в образе художника за работой, с палитрой в руке. Однако над этой картиной властвует дух Липсия, глубокого ученого и заботливого воспитателя; он не позировал для «мантуанского» группового портрета лично, ибо скончался в год его создания. Впрочем, эта картина – дань его памяти.

Обыкновенно это полотно именуют «Автопортретом с мантуанскими друзьями», и, хотя оно производит впечатление скорее умело поставленной театральной мизансцены, чем неожиданной встречи приятелей, оно все же в значительной мере свидетельствует о том, сколь много значило для Рубенса дружеское общение. Питер Пауль и Филипп принадлежали к поколению, высоко ценившему братство, товарищество, содружество, и с трудом могли вообразить жизнь ученого или художника, в которой нет места обществу живых и любознательных единомышленников. Поэтому не стоит думать, будто северяне одиноко блуждали меж заросших травой руин или вчитывались в старинные манускрипты при свете потрескивающей, медленно оплывающей свечи. Ко времени путешествия Рубенс бегло говорил на изысканном итальянском и в Риме с легкостью вошел в круги немецких и нидерландских молодых живописцев и ученых, работавших в библиотеках, коллекциях кардиналов и Ватикана. Многих из них кардиналы, приближенные папы Климента VIII, не просто терпели, но даже всячески привечали и опекали. В первый год пребывания Рубенса в Риме на костре был сожжен Джордано Бруно, а один из ближайших советников папы, кардинал Цезарь Бароний, историк Церкви и христианского мученичества, агиограф, стал покровительствовать нескольким молодым северянам, по его мнению с энтузиазмом объявившим новый Крестовый поход против еретиков. Впрочем, далеко не все фламандцы и немцы восторженно поддержали это начинание. Каспар Шоппе, протестант, принявший католичество и ныне заведующий Ватиканской типографией, с жаром неофита стал доносить властям на своих нестойких в вере соотечественников, вполне оправдав ожидания папского престола. Он неутомимо публиковал воинственные диатрибы против отступников, а в какой-то момент даже попытался убедить Рубенса сделаться подданным испанского короля! Напротив, Иоганн Фабер, папский ботаник и смотритель садов и огородов, где выращивались целебные травы, обладал более широкими взглядами, был куда более терпим и куда менее фанатичен, а его преданность Церкви не мешала ему поддерживать дружеские отношения с Галилеем. Помимо прочего, Фабер был профессором ботаники в бывшей *alma mater* Яна Рубенса, «Ла Сапиенца», и открыл музей естествознания в собственном доме, возле Пантеона. Кроме того, он написал множество ученых трудов о драконах, змеях (особо останавливаясь на свойствах ядов) и знаменитых римских попугаях, включая чудесную птицу, принадлежавшую некоему купцу, который подверг ее способность подражать человеческой

речи весьма суровому испытанию, научив петь по-фламандски[117]. Подобные люди свободно вращались в папской курии, водили дружбу с прелатами и кардиналами, служили при них библиотекарями, давали высокопрофессиональные советы по поводу покупки резных камней, идентифицировали античные бюсты и советовали иезуитам и ораторианцам, каких живописцев и скульпторов нанять для украшения церквей и часовен.

Питер Пауль Рубенс. Автопортрет с мантуанскими друзьями. Ок. 1602. Холст, масло. 77,5 × 101 см. Музей Вальрафа-Рихарца, Кёльн

Рубенс, с его непринужденными манерами, глубокими знаниями, лишенными и тени педантизма, и безупречными связями, оказался в самом средоточии весьма изысканного общества. Доктор Фабер увидел в нем не только живописца, но и ученого, не уступающего своему брату, – «просвещенного ценителя античных бронз и мраморов»[118]. Хотя антверпенское происхождение и могло сделаться помехой его карьере во Флоренции, где к фламандским живописцам по-прежнему относились пренебрежительно, как к умелым ремесленникам, в Риме оно было почти преимуществом. Печатные мастерские его родного города, включая типографию друга его детства Бальтазара Морета, уже выпускали альбомы с видами римских древностей и труды, посвященные истории раннего христианства,

которые, как уповали кардиналы, возродят религиозное рвение католиков. А эрцгерцог Альбрехт слыл в Риме образцом просвещенного благочестия.

Именно Альбрехт впервые предоставил Рубенсу возможность зарекомендовать себя достойным автором картин на религиозные сюжеты. Взяв под свое покровительство базилику Санта-Кроче ин Джерусалемме (базилику Святого Креста Иерусалимского), он сделался щедрым жертвователем на нужды не просто очередной приходской церкви, но одного из семи римских мест паломничества, к тому же овеянного легендами. Церковь Святого Креста Иерусалимского, по преданию, основал в 320 году первый римский христианский император Константин специально для того, чтобы разместить там внушительный улов реликвий, привезенный его матерью, святой Еленой, из паломничества в Иерусалим. Наиболее изобретательная из раннехристианских любителей покопаться в мусоре, она, как считается, привезла с самого места распятия не менее трех фрагментов Животворящего Креста, один из гвоздей, которым были пронзены руки и ноги Спасителя, шип тернового венца (который, вероятно, не так-то легко было разглядеть в скопившемся на Голгофе хламе), подлинную табличку с надписью «INRI» («Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum», «Иисус Назарянин, Царь Иудейский») и самую впечатляющую свою находку – несколько комьев земли с Голгофы, пропитанных кровью Христа.

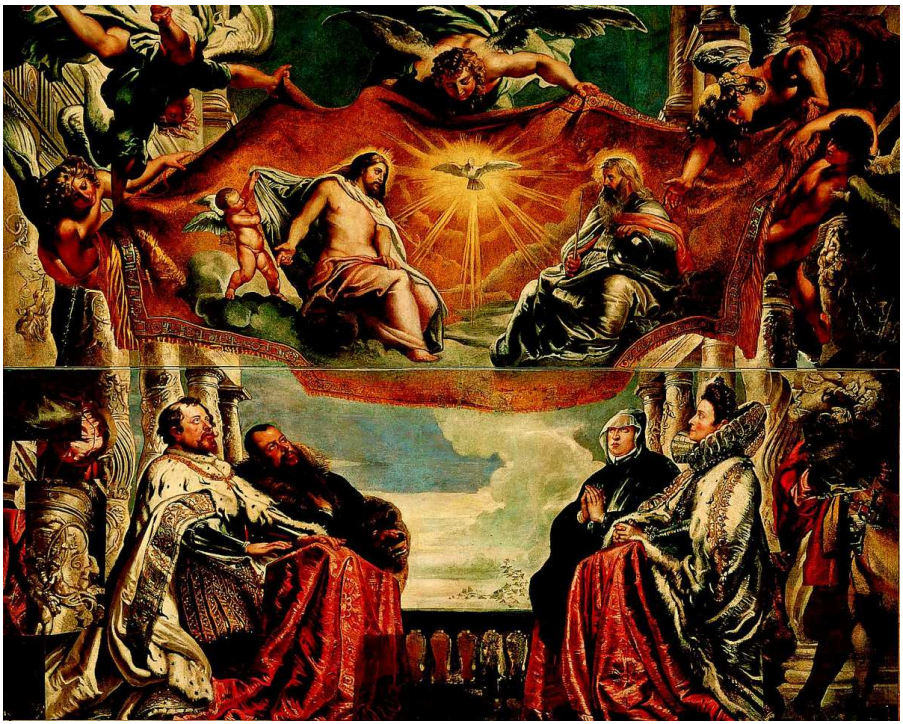
Эрцгерцог Альбрехт не нашел лучшего способа заслужить признательность нового папы, Климента VIII, как выступить щедрым донатором и заказать для церкви Святого Креста Иерусалимского религиозные картины, которые могли бы послужить ей украшением. А сколь мучительно было обнаружить, что фрагменты истинного креста, хранителем коих ему надлежало выступать, продавали в Риме уличные разносчики! А еще больше скомпрометировал его тот факт, что золотых дел мастерам не заплатили за работы, выполненные в церкви. Подумать только, а ведь он когда-то был епископом и кардиналом! Естественно, что он ухватился за предложение своего посла в Риме восстановить репутацию, заказав новый запрестольный образ и парные картины для двух приделов на тему обретения святой Еленой бесценных реликвий. А поскольку посол оказался не кем иным, как еще одним Ришардо – сыном бывшего работодателя Филиппа, члена Тайного совета, и братом его нынешнего попутчика Гийома, неудивительно, что он предложил кандидатуру Питера Пауля, и все заинтересованные стороны сошлись на том, что это вовсе не пример непотизма, а дружество в действии.

Теперь Рубенс непосредственно применил на практике столь долго накапливаемые знания и умения. Возможно, оттого, что он слишком тщательно и добросовестно воспроизвел на одной картине все аллюзии и отсылки к этому событию христианской истории, все его известные детали (и не сумел вообразить данную сцену как органическое целое), она кажется нагромождением подробностей, а не стройной композицией. Фигура святой Елены, напоминающая «Святую Цецилию» Рафаэля, была в значительной мере скопирована с античной скульптуры, которую Рубенс обнаружил в развалинах Сессория и которая изображала римскую матрону, к вящему удобству живописца овеянную благочестивой славой: согласно легенде, она приняла христианство и потому тотчас же стала почитаться истово верующими. Облаченная в приличествующие случаю одеяния, одновременно, как пристало христианке, скромные и вместе с тем не лишенные аристократической пышности, святая Елена стоит возле Триумфальной арки, держа в руке скипетр, знак императорской власти. И арка, и скипетр символизируют победу новой веры над языческой религией прежней империи, детали особенно знаменательные в церкви Святого Креста, ведь она была возведена на руинах Сессория, бывшей виллы императора Септимия Севера. Учитель Филиппа Рубенса Юст Липсий опубликовал трактат «О Кресте» («De Cruce»), провозглашающий культ Святого Креста как символа искупления людских грехов, а запрестольный образ кисти Питера Пауля продолжал традицию, согласно которой именно эта церковь явилась местом, где язычество было искуплено принятием новой веры. Правой рукой Елена, мать императора, опирается на огромный крест, вокруг коего резвятся путти – кто с монаршей державой в ручках, кто с предметами, откопанными ею в Иерусалиме: терновым венцом или табличкой, прибитой над головой Спасителя. Рубенс явно впервые осознал всю важность соотношения запрестольного образа и его непосредственного архитектурного окружения. Не случайно он «обрубает» крест, словно указывая созерцателю, что тот выходит за пределы пространства картины на потолок церкви, где воспроизведен вторично, уже в мозаике. Туда же, к этому невидимому навершию креста, устремлены возведенные горе очи Елены. На заднем плане и слева от святой витые «соломоновы столпы», украшенные виноградной лозой и, по легенде, повторявшие очертания столпов Иерусалимского храма (несколько якобы подлинных экземпляров которых находились в соборе Святого Петра), подчеркивают связь древнего Святого града и нового.

Питер Пауль Рубенс. Обретение истинного креста святой Еленой. 1602. Дерево, масло. 252 × 189 см. Часовня муниципального госпиталя, Грасс

Вернувшись из очередного ничтожного похода против турок и услышав об этих спиральных колоннах, не возомнил ли себя Винченцо новым Соломоном? Он совершенно точно был осведомлен во всех подробностях о работе Рубенса для церкви Святого Креста Иерусалимского, ведь Ришардо отправил ему послание, испрашивая для художника позволение пробыть в Риме подольше, чтобы он успел завершить начатое. Несколько лет спустя Рубенс написал для главной часовни, «capella maggiore»,

мантуанской церкви иезуитов «Поклонение Троице» с герцогом и всем его семейством (включая его покойного и неоплакиваемого отца, с которым тот непостижимым образом примирился по крайней мере на этом, исполненном набожности, полотне). При этом Рубенс поместил центральных персонажей, герцогов и их супруг, на террасе с балюстрадой, а обрамлением для нее избрал опять-таки напоминающие театральные декорации «соломоновы столпы», столь высокие, что кажется, будто они соединяют небо и землю.



Питер Пауль Рубенс. Поклонение Троице герцога Мантуанского и его семейства. Ок. 1604–1606. Холст, масло. 190 × 250 см. Палаццо Дукале, Мантуя

Разумеется, создать атмосферу благочестия вокруг такого семейства, как Гонзага, было непросто. В работе над картиной Рубенс опирался на венецианскую традицию, согласно которой дожа и его близких часто изображали в роли донаторов в одном визуальном пространстве со святыми или даже с Девой Марией, а композицию скопировал с великого портрета семейства Вендрамин кисти Тициана. Однако венецианцы обрели печальную известность своим пренебрежением христианской догмой, а Тридентский собор сформулировал строжайшие принципы, касающиеся изображения небесных видений, а также общения

смертных и божественных персонажей в пространстве одной картины. В частности, Тридентский собор объявил, что видения Троицы могут быть дарованы лишь святым и апостолам, к каковым, мягко говоря, нельзя было причислить представителей семейств Гонзага и Медичи, даже искренне набожную Элеонору Габсбургскую, мать Винченцо. Однако картина Рубенса предназначалась для церкви Сантиссима Тринита, Святой Троицы, а по очевидным причинам Винченцо страстно желал предстать в глазах общества покровителем мантуанских иезуитов. Поэтому искать хитроумное решение он предоставил Рубенсу, к 1604 году уже признанному мастеру исторического жанра, наделенному богатым воображением. И Рубенс нашел выход: Бог Отец, Бог Сын и Бог Дух Святой представлены словно бы на шпалере или гобелене, и потому семейство Гонзага преклоняет колени не перед самой Святой Троицей, а перед ее изображением, которое чудесным образом точно оживает на поверхности ткани. В этой картине Рубенс обратился и к другой местной традиции, вспомнив о фламандских шпалерах, не знающих себе равных ни в Северной, ни в Южной Европе по великолепию и яркости. Однако образы Святой Троицы отнюдь не кажутся «тканными» или сколько-нибудь условными: они созданы из плоти и столь же телесны, сколь и земные донаторы, вот разве что лики их сияют, как и пристало божественным сущностям. Этим блестящим вдохновенным приемом, «ingenium», Рубенс тактично разделил смертный и нетленный миры, одновременно показав, что разницы между презренным *ремесленным* искусством ткачества и *возвышенным* искусством живописи не существует. Именно она, по мнению Микеланджело и Вазари, отличала и всегда будет отличать фламандского «кустаря» от итальянского художника, усердный, но туповатый труд от благородного вдохновения, и не в последний раз Рубенс торжествующе развеял этот предрассудок.

III. Дареные кони

К лету 1602 года, когда братья наконец встретились в Вероне, Питер Пауль уже три месяца как вернулся на службу к герцогу. Вероятно, он воспользовался возможностью и решил выговориться Филиппу, сетуя на необходимость выполнять бесконечные поручения Гонзага. Не случайно Филипп отправил ему сочувственное письмо, в котором высказывал опасения по поводу его «благодушия, не позволяющего отказать подобному принцу, который постоянно требует от тебя все большего и большего. Впрочем, крепись и будь готов сражаться за свободу, о

коей и не слыхивали при мантуанском дворе. Ты имеешь на это полное право».

Легко сказать. Напутственные слова Филиппа были заимствованы прямо из стандартного арсенала изречений о возвышенной невозмутимости пред лицом злобных и жестоких правителей – изречений, столь ценимых неостоиками. Однако любимым философом всех учеников и последователей старика Липсия был Сенека, автор трагедий и сам трагический актер на сцене жизни, готовый выполнить любое желание своего коварного повелителя Нерона. Он даже предпочел совершить самоубийство, лишь бы не причинить неудобство императору и избавить его от угрызений совести. Хотя Питер Пауль и был благодарен брату за преданность и сочувствие, он еще не достиг того успеха и не обрел той независимости, чтобы столь дерзко самоутверждаться. А заказ, над которым он работал в Мантуе в 1602 году, в любом случае был вполне достоин его дарования: ему предстояло написать цикл эффектных и величественных исторических картин на темы «Энеиды», стихотворного эпоса Вергилия, великого поэта и уроженца Мантуи. В этом цикле Рубенсу еще далеко не удается достичь того сочетания героического драматизма и чувственной плавности, которое впоследствии станет «фирменным знаком» его лучших исторических полотен. Многочисленные заимствования у Рафаэля, Тициана, Веронезе, Мантеньи и даже Джулио Романо свидетельствуют, что Рубенс переносит на холст черты той или иной индивидуальной манеры, но органического собственного стиля составить из них не может, всюду виднеются «швы» и «торчащие нитки». Однако в отдельных фрагментах этих крупных композиций под спудом многочисленных визуальных аллюзий различима большая творческая свобода, большая уверенность, словно сейчас, в свои двадцать пять лет, Питер Пауль уже не преклоняет почтительно голову перед итальянскими мастерами, а без страха смотрит им в глаза как равным. Так, взор Юноны в «Совете олимпийских богов» горит гневом и ревностью, она, негодуя, вскидывает руку, показанную в идеальном ракурсе, ее тело облачено в свободный травянисто-зеленый хитон, и все эти детали, взятые вместе, создают в многофигурной композиции ощущение напряженности, словно Юнона посылает отравленную стрелу прямо в сердце своей ненавистной соперницы, белокурой полуобнаженной Венеры, которая любуется собственной красотой одновременно тщеславно и вяло. Это жест художника, не боящегося идти на серьезный риск и помериться силами со знаменитостями. А когда весной 1603 года мы наконец слышим собственный голос Рубенса в целой череде писем, отправленных им статс-секретарю герцога Аннибале Кьеппио, оказывается, что

говорит он на удивление откровенно и уверенно, и это вполне уместно, принимая во внимание предстоящее ему путешествие.

Поначалу казалось, что молодому художнику оказывают честь, а не требуют от него невозможного. 5 марта 1603 года герцог написал своему послу в Испании Аннибале Иберти, что его придворный художник Рубенс доставит королю Филиппу III и его первому министру герцогу Лерме (который фактически правил страной) множество удивительных драгоценных даров. Хотя герцог славился непомерным, безумным расточительством, в данном случае он предпринял идеально рассчитанный дипломатический маневр. На всем Апеннинском полуострове, от Милана, владения испанских Габсбургов на севере, до принадлежавшего им же королевства Неаполитанского на юге, главной силой была испанская корона. Несмотря на все свои недостатки, Винченцо был отнюдь не глуп. Он вполне отдавал себе отчет в том, сколь важную роль в бесконечных разногласиях Испании и Франции играет Мантуя. Теперь, когда на испанский престол взошел новый король, Винченцо забеспокоился, как бы его герцогство не сочли слишком слабым и ненадежным в выборе союзников, чтобы предоставить ему безусловную свободу действий. Недавний пример Феррары показал, что ренессансные города-государства поглощаются могущественными соседями и по не столь веским причинам. Чудесные дары, поднесенные к стопам нового короля и его фаворита, были предназначены убедить Филиппа в несметном богатстве Гонзага и их вечном, непреходящем благоговении пред самым могущественным из христианских правителей, а заодно, сколь бы странно это ни звучало, подкрепить притязания Винченцо на звание адмирала и пост главнокомандующего испанским флотом, который прежде занимал генуэзец Андреа Дориа, запятнавший себя многими поражениями.

Это был пример продуманного в мельчайших деталях ренессансного потлача, дань уважения, словно бы уравнивавшая в правах принимающего дары и дарителя. Состав презентов был рассчитан таким образом, чтобы польстить всем известным слабостям испанского двора и одновременно показать сильные стороны двора мантуанского: искусство, алхимию и коней. От своих мадридских агентов Винченцо, без сомнения, слышал, что Филипп III – совершенная противоположность своему великому и мрачному отцу: что он весел, элегантен, привержен наслаждениям и испытывает непомерную страсть к охоте, превосходящую обычную любовь правителей к этому времяпрепровождению. Поэтому главным даром Винченцо избрал небольшую изящную карету, удобную, богато украшенную и

специально задуманную для езды по сельским дорогам, а также величайшее сокровище – шесть гнедых коней знаменитого мантуанского завода. Не важно, на заячью или оленью охоту отправится испанский король; его снаряжение будет великолепным – и все это благодаря герцогу Гонзага.

Однако печальный факт заключался в том, что легкомысленный король в действительности не правил страной. Вся власть была сосредоточена в руках его фаворита герцога Лермы. Именно он предоставлял или не предоставлял подданным аудиенцию у монарха, именно ему король доверил ключи от государственной казны, откуда немалые суммы регулярно перекочевывали в карманы фаворита. Недаром испанцы прозвали его «el mayor ladrone», «великий вор». Однако Лерма был не просто вором, а вором с претензиями на некую культурную утонченность, и предназначавшийся ему дар был призван всячески угождать его непомерному тщеславию самозваного эстета. Поэтому-то и был выбран Рубенс. Поэтому-то в подарок Лерме и предназначались сорок картин, за исключением портрета Винченцо во весь рост кисти Поурбуса и «Святого Иеронима» Квентина Массейса, – сплошь копии шедевров, главным образом Рафаэля и Тициана, из коллекции Гонзага, написанные в Риме уроженцем Мантуи Пьетро Фачетти. Таким образом, Лерме предстояло получить некую копию герцогской картинной галереи, долженствующую напомнить парвеню, что возвышенный вкус таких династий, как Гонзага, не так-то просто в себе воспитать. А поскольку новый испанский двор, по слухам, с таким же жаром предавался мирским удовольствиям, с каким прежний – католическому благочестию, Винченцо включил в число даров высокие вазы (золотые и серебряные для герцога, высеченные из горного хрусталя – для монарха), наполненные духами. Столетием раньше Муцио Франджипани сделал невероятное открытие: оказывается, ароматические эссенции, полученные из эфирных масел, растворяются в очищенном спирте. Отныне затейливые сочетания ароматов можно было закреплять в алкогольной среде и разливать в роскошные флаконы, горлышки которых потом закупоривали притертыми стеклянными пробками и запечатывали свинцом. Сестре Лермы графине Лемос, известной своим благочестием, предназначалось большое распятие и два подсвечника из горного хрусталя, его наиболее могущественному советнику дону Педро Франкезе – ваза духов, а также узорная камчатная ткань и золотая парча. И, как всегда не оставляя попыток дополнить свой, и без того внушительный, музыкальный ансамбль очередным талантом, Винченцо послал круглую сумму главному капельмейстеру испанского двора.

Европейские правители постоянно обменивались редкостными драгоценными дарами, они служили своеобразной дипломатической валютой в не меньшей степени, чем договоры, династические браки и ультиматумы. Однако с уверенностью можно сказать, что подобные чудесные предметы никогда не проделывали путешествие длиною в тысячи миль, разделяющие Мантую и Испанию. Личная ответственность за их благополучную доставку, конечно, могла расцениваться как лестный знак доверия, оказываемого герцогом молодому художнику, свидетельство того, что в Мантуе в нем видят нечто большее, нежели придворного лакея. Одновременно Рубенс отдавал себе отчет в том, что, если он не выполнит возложенную на него миссию, ему придется лично отвечать за ее провал перед принцем, отнюдь не славящимся снисходительностью. Несмотря на все опасения, он, вероятно, особенно остро ощутил и почетный, и рискованный характер этого поручения, когда Винченцо собственной персоной явился надзирать за тем, как он заворачивает и упаковывает произведения искусства. Столь важную задачу нельзя было доверить помощникам. Питер Пауль со всевозможным тщанием обернул картины двойным слоем густо навощенного сукна, напоминающего современную клеенку, а затем поместил их в деревянные ящики, на всякий случай обитые изнутри жестью. Тяжелые хрустальные предметы завернули в бархат и обложили шерстяными подушечками, а потом бережно укутали несколькими слоями соломы. Кроме того, никто и не помышлял, что гнедые красавцы пройдут рысью весь путь до морского побережья, поэтому для них придумали специальное передвижное стойло, из которого несколько раз за время странствия их надлежало выводить и купать в вине, дабы в Мадриде они предстали перед монархом во всем своем блеске. Точно так же решено было построить для маленькой охотничьей кареты некое подобие «футляра на колесах», высокую повозку, и запрячь в нее мулов, чтобы на горных дорогах драгоценному подарку ничто не угрожало. Конечно, такой способ передвижения обещал быть медленным и утомительным, но, как надеялся Рубенс, совершенно надежным.

Пятого марта 1603 года нескончаемая процессия, состоявшая из карет, повозок, лошадей, перешла мост Святого Георгия и потянулась на юго-восток, в сторону Феррары. Спустя десять дней, после многотрудного перехода через перевал Фута, разделяющий Эмилианские и Тосканские Апеннины, Рубенс и его колонна достигли Флоренции. В его первом письме Аннибале Кьеппио, посланном спустя еще три дня, уже ощущается степень ужаса и отчаяния оттого, что исключительно важное предприятие

не было продумано заранее. В Болонье мантуанцам не удалось найти мулов, а погонщики, которые пришли посмотреть на повозку-футляр, построенную для королевской охотничьей кареты, объявили, что она не выдержит перехода через Апеннины, а развалится по дороге. Единственной альтернативой было оставить ее в Болонье, привязать королевскую карету веревками к телеге, запряженной волами, и так медленно-медленно ползти через перевалы. Обеспокоенный тем, удастся ли ему зафрахтовать корабль до Испании в тосканском порту Ливорно, Рубенс уже выехал во Флоренцию с лошадьми и остальными повозками. Услышанное во Флоренции усилило его тревогу. Тосканские купцы, к которым он обращался в надежде нанять торговое судно для плавания из Ливорно в Испанию, лишь «в изумлении крестились, не зная, что и думать о столь нелепых намерениях, и заявляли, что они попробовали бы сначала двинуться в Геную и уж оттуда отплыть, а не пытались бы идти в обход в Ливорно, не убедившись предварительно, что путь безопасен»[119]. Возможно, Рубенс придерживался того же мнения и втайне подозревал, что герцог мог быть движим каким-то скрытым мотивом, в который не стал его посвящать, хотя бы всего лишь детским желанием похвалиться богатством своих даров перед дядей своей супруги Фердинандом I Медичи, великим герцогом Тосканским. Обнаружив во время вечерней аудиенции, что великий герцог куда лучше осведомлен о деталях его испанской миссии, чем он сам, Рубенс лишь укрепился в своих подозрениях. «Более того, он сообщил, польстив моему самолюбию, что знает, кто я, откуда родом, каково мое поприще, какую должность я занимаю, а я стоял и ошеломленно слушал»[120]. Фердинанд проявлял интерес к этому путешествию не только из любезности. Через фламандца Яна ван дер Несена, состоявшего у него на службе, он осведомился у Рубенса, найдется ли в его поезде место еще для одной небольшой верховой лошади, обученной ходить под дамским седлом, и для мраморного стола, которые он хотел бы передать некоему испанскому офицеру в порту Аликанте. И хотя перспектива увеличить и без того непомерный груз наверняка вызывала у Рубенса тревогу, он согласился, сознавая, что принцам лучше угождать, чего бы это ни стоило.

Однако, как бы Фердинанд Медичи ни желал оказать Рубенсу ответную любезность, изменить погоду он был не в силах. От затяжных проливных дождей желтовато-коричневые воды Арно вышли из берегов, наводнение задержало прибытие и без того замешкавшейся охотничьей кареты и не позволило Рубенсу вовремя отправиться в Ливорно, чтобы зафрахтовать подходящий корабль для плавания в Испанию. Во Флоренции до него дошли

неутешительные известия, что, поскольку о снабжении его экспедиции не позаботились заранее, ему придется путешествовать в два этапа: сначала из Ливорно отплыть в Геную и только оттуда – в Аликанте. Однако теперь, когда герцог Фердинанд был заинтересован в том, чтобы как можно быстрее отправить Рубенса в Испанию, препятствия волшебным образом исчезли. Ко времени описываемых событий Ливорно превратился в один из самых оживленных портов во всем Западном Средиземноморье; в его гаванях стояли множество барков, груженных тосканскими товарами: оливковым маслом и сухофруктами, а также солью из лагуны, посылаемой из маленьких портов Крозетто, Орбетелло, Монтальто и Корнето. За ними располагались более крупные *galionetti* и двухмачтовые, большого водоизмещения шхуны, которые итальянцы именовали просто «navi». Некоторые из этих «navi» были оснащены явно чужеземными, северными снастями, а их команды, нанятые в Гамбурге или Антверпене, говорили на гортанных, хриплых немецком и фламандском. Именно одно из таких невзрачных, но широких и надежных судов Рубенс зафрахтовал для перевозки своего бесценного груза. Спустя три дня после Пасхи, 2 апреля, он написал, что наконец-то доставил на борт людей, коней и вещи и теперь дожидается попутного ветра, чтобы отплыть в Испанию.

Обычно весной в этой местности дуют западные ветры, а значит, плавание из Тирренского моря в Восточную Испанию превращалось в утомительный и невероятно медленный переход. В зависимости от силы встречного ветра морское путешествие из Ливорно в Аликанте могло занять от недели до, в худшем случае, месяца[121]. Корабль Рубенса прибыл в порт Аликанте спустя три недели после отплытия из Ливорно, проделав путь медленно, но избежав мелей, штормов и крушений, что было не так уж плохо, если учесть, что плыли они в сезон весенних бурь. Как только дары выгрузили на берег, Рубенс лично проверил состояние их всех: от гнедых коней до хрустальных подсвечников – и с облегчением удостоверился, что ни один подарок не пострадал. Испанские власти вели себя необычайно любезно: недаром Рубенс так долго и терпеливо налаживал полезные связи и всячески улещивал чиновников. Фердинанд Медичи нашел фламандских купцов, которые проводили его из Ливорно и встретили в Аликанте, оказав немалую помощь.

Еще до отплытия из Италии Рубенс осознал, что поступил крайне опрометчиво, поверив заверениям мантуанского двора, что последний этап его странствия, путь посуху от Аликанте до Мадрида, будет весьма необременителен и прост. Достаточно было взглянуть на карту, чтобы убедиться, что двести

восемьдесят миль по гористой, скалистой местности, которые отделяли Рубенса и его поезд от Кастильского плоскогорья, никак не преодолеть за «три-четыре дня», на которые в Мантуе ему были отпущены деньги. Рубенс написал Кьеппио разгневанное письмо, уведомляя, что, судя по всему, будет вынужден тратить на путешествие личные средства, выделенные герцогом, а если недостанет и их, то брать в долг; иначе им не добраться до Мадрида. Впрочем, одновременно он обещал вести расходные книги столь тщательно и честно, что герцог Винченцо сможет убедиться в его экономности. Винные ванны для коней обходились недешево.

Однако выяснилось, что деньги – наименьшая из всех бед Рубенса. Не успел его поезд двинуться из Аликанте на север, как андалузские небеса потемнели, словно нечищеное железо, и обрушили на длинную колонну людей, коней и повозок проливной дождь, промочивший всех до нитки и не прекращавшийся на протяжении двадцати пяти дней. Испанские дороги превратились в непролазное месиво, в котором до колен увязали мулы, то и дело норовившие лягнуть и укусить. Спутников Рубенса все чаще сражала лихорадка, и их приходилось оставлять на одиноких постоялых дворах, где им, слабым и измученным, не могли предложить ничего, кроме жидкой кашицы из пшеничной или каштановой муки да черного хлеба. Где Рубенс мог найти пристанище, чтобы обеспечить мантуанским скакунам их ритуальные омовения? В насквозь промокших конюшнях, источающих смрад крысиного помета и протухшего сыра, в мощеных дворах любезных идальго, благоговейно принимающих королевских послов, в крытых галереях бедных и суровых, но гостеприимных монастырей?

Спустя неделю после выхода из Аликанте мантуанский поезд, ныне весьма потрепанный и забрызганный грязью, неуклюже, с грохотом, вкатился в Мадрид. Если Рубенс и испытал при этом облегчение, ему не суждено было продлиться долго. Живописцу сообщили, что королевский двор находится не в Мадриде, а в Вальядолиде, еще в ста милях к северу, и путь туда пролегает (разумеется) по каменистой, скалистой местности. Поскольку все в Испании знали, что это герцог Лерма настоял на переезде двора, якобы для того, чтобы изъять короля из-под власти мадридской бюрократии и тем самым угодить кастильскому дворянству, Рубенсу простительно было задаваться вопросом, почему же ни герцог Винченцо, ни великий герцог Фердинанд его об этом не предупредили. Прежде чем усталый караван снова двинулся в путь, Рубенс, не зная, увидит ли он еще Мадрид, побродил по залам Эскуриала, восхищаясь королевской

коллекцией и делая карандашные наброски картин Рафаэля и Тициана, гения линии и гения цвета. Объединить эти техники, избежать выбора «disegno» или «colore» в пользу их синтеза – вот сколь честолюбивую задачу он себе поставил, не менее сложную, чем догнать королевский двор.

Повозки и кони двинулись на север. Как по мановению волшебной палочки, небеса прояснились. 13 мая, спустя почти месяц после того, как мантуанский караван покинул Аликанте, Рубенс вошел в Вальядолид, откуда написал герцогу Винченцо: «Я переложил на плечи синьора Аннибале свою ношу; отныне он ответствен за людей, коней и вазы: вазы нисколько не пострадали, кони столь же гладкие и блестящие, словно только что выведены из конюшен Вашей Светлости»[122]. Впрочем, Иберти, мантуанский посланник, не слишком-то радовался возложенному на него поручению и встретил Рубенса с холодной вежливостью, не оказав ему радушного приема, на который, по мнению художника, он имел право рассчитывать после всех перенесенных испытаний. Однако нелюбезный прием показался не столь уж удивительным, когда Иберти объявил, что даже не слышал о миссии Рубенса. Кони? Какие кони? Столкнувшись с этим показным недоумением, Рубенс, по собственным словам, продемонстрировал озабоченность, но вел себя безупречно вежливо: «Я с удивлением отвечал, что мне точно известно доброе намерение Его Светлости, но что толку тратить время, припоминая забытое; в конце концов, я не первый гонец, отправленный ему герцогом, быть может, известия обо мне как-то затерялись в суматохе лиц и событий. Однако сейчас, не имея иных указаний от Его Светлости, мы должны действовать так, словно повинуемся его приказу. Возможно, у Его Светлости были свои причины не уведомлять его о моей миссии». По крайней мере, Иберти помог Рубенсу в его весьма и весьма затруднительном материальном положении. Его личное жалованье и деньги, полученные на путевые издержки в Мантуе, давным-давно подошли к концу; у него не осталось бы ни гроша, если бы один местный купец не ссудил ему некоторую сумму в ожидании возмещения расходов из герцогской казны. Таким образом, ему приходилось уповать лишь на великодушие Иберти, который предоставил «il Fiammingo», как он язвительно именовал Рубенса, новую одежду и жилище, где Рубенсу предстояло разместить также своих людей, грузы и коней.

Однако вскоре Питер Пауль выяснил, что до возвращения домой и желанной оплаты еще далеко. Двор отправился охотиться на кроликов куда-то под Бургос, дальше к северу. Еще об одном коне игры в догонялки с королем не могло быть и речи.

У Рубенса не было ни сил, ни денег, чтобы двинуться ему вслед, а кроме того, он ждал появления кареты, которая в конце концов благополучно прибыла 19 мая. Он решил просто дожидаться возвращения двора с охоты, пусть даже на это уйдут недели или месяцы. Может быть, эта маленькая передышка пришлась ему по душе. Он мог спокойно распаковать драгоценные вещи, вычистить лошадей, навести лоск на карету, отполировать вазы, дабы дары предстали перед королем и усладили его взор, как было угодно герцогу.

Нетрудно вообразить следующую сцену. Ясное весеннее утро, наконец-то пришедшее на смену многодневному дождю, солнечный свет, проникающий сквозь листья каштана. Питер Пауль в лучшей своей широкополой шляпе, прикрывающей от немилосердных лучей леонского солнца голову с уже несколько поредевшими на макушке волосами. Вот он указывает тростью на ящики, веля их открыть. Вот он обходит коней, а те потряхивают гривой и беспокойно переступают с ноги на ногу в своих загонах. Вот он осматривает карету, стоящую чуть дальше, отполированную, сияющую, утонченную и элегантную, достойную Габсбурга. Вот постепенно в душе его появляется чувство удовлетворения, ведь его усилия оказались не напрасны, он уже ждет слов благодарности от скупого на похвалы Иберти. А потом вносят в дом картины, ящики ставят на бока.

Когда у него внезапно пересохло во рту, когда словно прервалось дыхание? Когда перед ним во всей своей полноте предстала катастрофа? Тогда ли, когда вскрыли деревянные ящики и в грязь полетели гвозди? Или когда в ноздри ему ударило зловоние мокрой соломы и плесени? Может быть, когда он стал доставать сгнившие полотна из жестяных футляров, его, незаметно для окружающих, охватила дрожь? Не принялся ли он открыто клясть «злосчастный рок», словно трагический актер на сцене, и если да, то на фламандском или на итальянском, а латинские сетования приберег для письма герцогу Винченцо? Одни полотна напоминали жертв чумы, их поверхность вспухла, покрылась пузырями, переливалась жирным блеском. Другие картины казались прокаженными, сплошь в струпьях отвалившейся краски, свисающих с холста. Иногда отделившаяся краска скапливалась на дне ящиков наподобие сухих щепок. Как только Рубенс осторожно проводил рукой по поверхности полотен, живописный слой отставал легко, словно сброшенная змеиная кожа.

Что же он мог спасти? Отдышавшись, Рубенс, весьма методичный в своих привычках и не склонный к панике, понял, что не все потеряно. Два оригинала – «Святой Иероним» Массейса

и портрет Винченцо кисти Поурбуса, словно тщеславие модели стало ангелом-хранителем для картины, – находились в недурном состоянии. Пострадавших от испанского дождливого сезона бережно извлекли из жестяных футляров и ящиков, отмыли от плесени и грязи, а потом оставили сушиться на долгожданном кастильском солнце. Даже там, где краска не отделилась от холста, она зачастую сильно поблекла, но красочный слой можно было восстановить умелой ретушью. Волей-неволей приходилось учитывать, что процесс этот будет медленным и многотрудным и, возможно, потребует не нескольких дней, а месяцев. Иберти иначе представлял себе возмещение утраченного. Не будет ли быстрее и проще нанять местных художников, чтобы они написали «с десяток лесных пейзажей», которыми можно будет заменить пострадавшие картины? Это предложение ужаснуло Рубенса даже больше, чем само несчастье. Исполненное пренебрежения, оно словно вторило банальности, приписываемой Микеланджело, что, мол, фламандцы только на то и годятся, чтобы писать травку на лужайках. Ему доводилось видеть современную испанскую живопись, он счел ее «ужасно неумелой» и потому ни за что на свете не хотел «запятнать себя посредственными картинами, недостойными той репутации, которую я здесь уже приобрел»[123]. Он написал Кьеппио, признаваясь, что стряслась беда. В этом, что вполне понятно, встревоженном послании Рубенс позволил себе съязвить. Он уже соскребывал с холста вспухшие пузыри краски, накладывал первую ретушь и прокомментировал это занятие сардоническим замечанием, которое, как он безуспешно пытался уверить, было начисто лишено горечи: «Эту работу я исполню со всем умением и искусством, на какое только способен, если уж Его Светлость герцог соблаговолил назначить меня хранителем и перевозчиком произведений других живописцев, не включив в эту коллекцию ни одного мазка, сделанного моей рукой».

Однако Рубенс был слишком сильно привязан к своему брату и слишком глубоко разделял его философию, чтобы не проявить стоическую твердость и хладнокровие в несчастии. Будь верен самому себе, и кто знает, быть может, беда еще обернется благом. Отвергнув помощь посредственных живописцев и отказавшись пожертвовать собственным стилем, Рубенс осознал, что перед ним открывается возможность упрочить свою репутацию талантливого художника. Он не только не пострадает, но и выиграет от катастрофы. Иберти распространил слух, будто Рубенс ворчит, что на восстановление полотен ему потребуется не менее девяти месяцев, и будто все, на что он способен, – это типично «фламандские» жанровые сцены крестьянских

развлечений. Что ж, хорошо, он примет вызов судьбы, чтобы посрамить всех недругов, начиная с высокомерного дипломата, явно вознамерившегося его унизить. Поскольку свежая краска на холстах неминуемо вызовет сомнения у любого хоть сколько-нибудь серьезного ценителя, он превратит фламандскую искренность в достоинство, разительно отличающееся от грубой и неуклюжей уловки, предложенной Иберти. А если он будет работать искусно и проворно, хотя и бережно и без ненужной спешки, то сможет зарекомендовать себя как талантливый реставратор. Более того, у него появится возможность заменить две безвозвратно погибшие картины своими оригинальными полотнами, написанными специально для этого случая.

Известно, что одной из этих картин стала работа «Демокрит и Гераклит», изображающая философа веселого и философа скорбного: они сидят под деревом, а между ними стоит глобус, символизирующий непостоянство человеческих притязаний и их зависимость от моды. Разумеется, подобный сюжет Рубенс выбрал не случайно. Прежде всего он был призван показать в выгодном свете вкус и эрудицию Рубенса; кроме того, он отсылал к «Афинской школе» Рафаэля, самому знаменитому изображению этих философов, а также к ее гравированным репродукциям, выполненным Корнелисом Кортом и необычайно популярным в Европе начала XVII века. Демонстрируя свое знание классической древности перед испанским двором (и в особенности перед мантуанским посланником, который по-прежнему пренебрежительно отзывался о нем как о «фламандце», словно он был низшей формой разумной жизни), Рубенс также мог опираться на традицию, согласно которой истина и поступок рождаются из борьбы противоположностей[124]. Он наверняка правильно рассчитал, что ученые аллюзии на философские постулаты стоиков, и в частности на призыв сохранять жизнерадостность, хладнокровие и невозмутимость под жестокими ударами судьбы, будут восприняты герцогом Лермой как лестный намек на его собственные утонченные манеры, поскольку он прославился умением изящно балансировать меж серьезностью и веселостью. Однако в глазах посвященных картина представала и фрагментом рубенсовской автобиографии. Пережив множество несчастий и бед, внезапно выпавших ему на долю, Рубенс, подобно дюжему Гераклиту, мог усмехнуться, глядя на тщетные человеческие стремления переделать мир по-своему. Однако в глубине души он был современным Демокритом: добродушным и бестрепетно принимающим несчастья; превратности судьбы не вызывали в нем ни тревоги, ни гнева, а могли всего лишь позабавить, да и то слегка. В конце концов,

именно Демокрит на картине укрывает мир складками своего широкого одеяния, пряча его от бед, и защищает изящной рукой с длинными, типично рубенсовскими, перстами.

Ошеломленный непреклонной решимостью «фламандца» настаивать на своем, Иберти отказался от намерения заменить испорченные картины быстренько написанными к случаю пейзажами, но дал Рубенсу понять, кому принадлежит власть в мантуанском посольстве. Дело в том, что, когда двор, вдоволь натешившись отстрелом кроликов, в начале июля вернулся в Вальядолид, не Рубенс, а Иберти передал восхищенному королю карету и коней, хотя герцог Винченцо в свое время повелел сделать это именно Рубенсу. В письме герцогу Рубенс изображал эту церемонию, стараясь сдерживать раздражение, как того требовал придворный этикет, и потому просто добавил: «Я с радостью заметил, что король выражает свое одобрение жестами, кивками и улыбками». Даже в этом докладе Рубенс деликатно намекал Винченцо на то унижение, которому его намеренно подвергли и о котором он написал прямо в куда более откровенном письме Кьеппио: во время церемонии передачи даров ему было отведено одно из дальних мест, он стоял, вытягивая шею из-за спин собравшихся придворных, поэтому с трудом различал короля и вынужден был полагаться в своих суждениях на его жесты и мимику. Нетрудно было предсказать, что отныне в его письмах о поведении Иберти станут сквозить нотки неискренности. Например, по поводу своего понижения в должности Рубенс высказывался так:

> «Я не хотел бы неверно истолковать это [внезапное нарушение протокола], ибо дело не стоит обсуждения, но был удивлен столь неожиданным решением. Ведь Иберти неоднократно упоминал в беседах со мною о письме Его Светлости герцога, в котором тот настаивал, чтобы меня лично представили королю… Я не хотел бы сетовать, под стать ничтожеству, жаждущему высочайшего внимания, и не испытываю возмущения, лишившись монаршей благосклонности. Я всего лишь описываю эти события так, как они происходили на самом деле»[125].

И только.

Вторая церемония вручения даров, на сей раз в доме герцога Лермы, ничем не напоминала первую. Рубенс разместил более крупные полотна в парадном зале, а картины меньшего формата, в том числе «Демокрита и Гераклита», – в соседнем. Герцог, сама любезность, явился на эту импровизированную выставку в

свободном домашнем платье. Более часа он осматривал коллекцию с видом утонченного знатока, вполголоса повторяя похвалы, и наконец объявил, что герцог Мантуанский «послал ему несколько своих величайших сокровищ, совершенно угодив его вкусу»[126]. Внезапно перед Иберти и Рубенсом встала дилемма, хотя и не такого свойства, чтобы ужасно из-за нее терзаться: Рубенс столь великолепно выполнил свою работу, что герцог предположил, будто ему показывают оригиналы. Это впечатление усиливалось еще и оттого, что, по словам Рубенса, «некоторые картины, благодаря хорошей ретуши, обрели облик старинных полотен вследствие причиненного им непогодой вреда»[127]. Рубенс подчеркивал, что никак не пытался убедить в этом ни герцога, ни тем более королевскую чету, разделившую всеобщие восторги. Впрочем, он не тщился и уверить их в обратном. Гераклитова искренность не распространялась столь далеко, чтобы выставить идиотами короля и его первого министра.

Питер Пауль Рубенс. Конный портрет герцога Лермы. 1603. Холст, масло. 289 × 205 см. Прадо, Мадрид

Подобная сдержанность оправдала себя. Лерма пребывал в восхищении. Какой талант, какая утонченность, какое глубокомыслие! Он даже предположил, что Рубенс проявил особую деликатность, собрав столько картин, изображающих утешение верой, поскольку он скорбел по своей дорогой

герцогине, ушедшей из жизни всего несколько дней тому назад! Такое дарование нельзя было отпускать, его следовало оставить при величайшем дворе христианского мира! Поэтому Лерма отправил герцогу Винченцо послание, прося его освободить фламандца от обязанностей придворного живописца с тем, чтобы он мог остаться в Испании. Осознавая, что акции его придворного художника возросли в цене, герцог, естественно, с сожалением отказал и среди прочего напомнил Рубенсу о поручении – «написать портреты самых прекрасных испанок». У Винченцо явно было собственное представление о герцогской коллекции.

Не желая уступать своего нового протеже без борьбы, Лерма измыслил проект, который Винченцо не мог отвергнуть, не боясь показаться нелюбезным: он решил заказать Рубенсу свой конный портрет. Рубенсу представилась величайшая возможность показать себя уже не достойным любопытства новичком, а зрелым живописцем, однако этот заказ таил в себе сложности и даже риск, который Рубенс различил своим пробуждающимся политическим чутьем. Канон монарших конных портретов установил Тициан, написавший Карла V в битве при Мюльберге, в полном вооружении, с рыцарским копьем в руке. Эта картина висела в залах Эскуриала, и Рубенс, пережидая испанские дожди, успел сделать с нее копию. В свою очередь, шедевр Тициана отсылал к прообразу всех конных императоров, запечатленных на полотне или высеченных в камне, – к статуе Марка Аврелия, возвышающейся на Капитолии. В этом скульптурном изображении великого героя воплощены все черты идеального монарха: он хладнокровно, как пристало стоику, подчиняет огромного коня, тем самым демонстрируя власть над миром, полководческий талант и философическое спокойствие[128]. В эту внушительную формулу Тициан добавил еще и специфическую христианскую составляющую, и потому Карл, король Испании и император Священной Римской империи, восседающий на великолепном скакуне, превращается еще и в «miles christianus», идеального рыцаря воинства Христова, вооружившегося для битвы с язычниками, еретиками и турками. Нидерландец Корнелис Антонис в бесчисленном множестве гравюр снова и снова использовал этот образ всадника, восходящий к статуе Марка Аврелия, чтобы прославить монаршие добродетели, в том числе короля Франции Франциска I, Генриха VIII Английского и императора Священной Римской империи Максимилиана.

Так живописцы решались изображать даже сына Карла V, Филиппа II, несмотря на то что он имел заслуженную репутацию монарха, ведущего священные войны за письменным столом в Эскуриале. Хотя на большинстве портретов Филипп предстает в

облике значительно более мирном, возможно сознательно пытаясь избежать сравнений со своим блистательным отцом, были и исключения, в частности картина «Торжественный въезд Филиппа II в Мантую» Тинторетто, которую Рубенс по очевидным причинам не мог не знать. Внук же Карла, Филипп III, с радостью, не испытывая никаких угрызений совести, позировал в образе идеального рыцаря и конного воина, хотя и ополчался по большей части на оленей и вепрей.

Именно потому, что молва уже приписывала Лерме не иллюзорную и ритуальную, а действительную власть в королевстве, Рубенсу приходилось быть очень осторожным, чтобы не придать Лерме слишком царственного облика и тем самым не оскорбить монаршее достоинство. Он принял решение развернуть конную фигуру портретируемого на девяносто градусов по сравнению с Карлом V, изображенным Тицианом в профиль, и показать его лицом к зрителю, как Эль Греко – христианского рыцаря на картине «Святой Мартин и нищий». В то время Лерма носил траур по недавно умершей супруге, пребывал в совершенно несвойственном ему меланхолическом настроении и даже склонен был к уединению. В таком случае Рубенс поставил себе задачу создать образ «министра в доспехах», не лишенный благочестивой суровости, однако производящий впечатление энергичности и властности. А разве есть лучший способ добиться такого эффекта, чем, как он уже делал в «Демокрите и Гераклите», прибегнуть к контрасту? Вот он и посадил всадника в черном – с темными, тронутыми сединой волосами мудреца – на великолепного серого скакуна, настоящего Пегаса или коня из рыцарских романов, с огромными черными глазами, с настороженными ушами, с кудрявой, плавно ниспадающей гривой. Судя по развевающейся по ветру гриве, конь скачет, по крайней мере идет быстрой рысью, однако герцог, одной рукой сдерживающий скакуна, а в другой сжимающий маршальский жезл, предстает воплощением совершенного спокойствия. В эпоху барокко все школы верховой езды прививали ученикам незатейливую мысль, что видимость легкого, как будто не требующего усилий, подчинения лошади – не просто аллегория достойного правления, а его атрибут, ибо для него требуется сочетание властности и мудрости. Поэтому Рубенс создавал именно тот образ, какой хотел получить заказчик, – прекрасный, но лживый образ неустрашимого полководца, держащегося очень прямо, величественно поднявшего голову, подпираемую узкими испанскими брыжами, невозмутимо пустившего коня вскачь, пока вокруг кипит сражение, – образ, призванный опровергнуть любые позорные слухи о приспособленчестве и воровстве.

Двадцатишестилетний начинающий живописец, в сущности, заново сформулировал конвенции жанра, согласно которым при бесчисленных европейских дворах, от Уайтхолла до Версаля, от Стокгольма до Вены, отныне будут изображаться всемогущие барочные властители.

Как это будет впоследствии со всеми этюдами на тему «Великолепного коня», Рубенсу пришлось учитывать обстановку, в которой герцог намеревался разместить портрет. В данном случае ему отводилось почетнейшее место в герцогском доме, в торце галереи, высоко под потолком; он был призван затмить все остальные картины, а посетители взирали на него снизу, исполненные благоговейного трепета, словно в присутствии всевластного Цезаря. Уже завершая работу над картиной, возможно осенью 1603 года, в пригородном особняке графа в Вентосилье, Рубенс увеличил ее площадь, добавив дополнительные фрагменты холста, чтобы разместить еще один пример своего рода визуальной риторики – изображение пальмы и оливы, эмблематически представляющих соответственно победу и мир, с которыми жаждал ассоциировать себя герцог. Подобно тому как он делал это в «Грехопадении» и «Демокрите и Гераклите», Рубенс вписывает эти деревья в пейзаж весьма хитроумно, подчеркивая с их помощью детали облика герцога: мощная ветвь повторяет очертания его сильного правого плеча, а пальмовый лист осеняет его чело, словно нимб христианского святого. Даже освещение гениально служит делу пропаганды: грозовые тучи войны расступаются, словно театральный занавес, и на главу героя, на его превосходного скакуна изливается сияющий свет.

До конца ноября Рубенс провозился с портретом Лермы, бесконечно меняя, дорабатывая, поправляя то одно, то другое. Он начал писать картину в Вальядолиде, а судя по тому, что на одном из подготовительных этюдов на голову исходной модели приклеено бородатое лицо Лермы, для фигуры герцога он использовал дублера. Пока Рубенс накладывал последние мазки на холст, Лерма решал важнейшую задачу своей карьеры. Наконец-то почила Елизавета Английская, источник постоянного раздражения для Габсбургов, трон как будто предстояло унаследовать королю Якову, сыну католички Марии Стюарт, и здесь возникал весьма любопытный вопрос о грядущем вероисповедании Англии в его царствование. Подолгу находясь в обществе первого министра, Рубенс невольно узнавал о хитросплетениях политических и дипломатических интриг. Одновременно Винченцо бомбардировал его все более и более требовательными письмами и настаивал на немедленном

возвращении из Испании. Впрочем, Винченцо избрал для Рубенса путь в обход, через Париж и Фонтенбло, где ему надлежало увековечивать по желанию герцога прекрасных француженок. В письме к Кьеппио Рубенс мрачно признавался, что герцог заявил о своем намерении отправить его во Францию еще до того, как он отбыл в Испанию. Однако можно сказать без преувеличений, что испанский опыт его преобразил. Уезжая из Мантуи, он делал лишь первые шаги на придворном поприще. Уезжая из Вальядолида, он уже обладал выдержкой, тактом и навыками дипломата, политика, странствующего антрепренера и, самое главное, художника, привыкшего писать не куртизанок, а властителей. Удастся ли ему недвусмысленно дать понять своему покровителю, что он уже не тот, кем был прежде, не вызвав при этом его гнева? К этому времени Рубенс научился изворотливо возражать и еще раз вполне убедительно прибегнул к отговоркам, добившись впечатляющего результата. Кьеппио, выказавшему себя терпимым к его несколько завуалированному упрямству, он написал, что «этот заказ не срочный» и что, поскольку «поручения подобного рода всегда обрастают тысячей неизбежных [и непредвиденных] последствий», кто знает, сколько ему придется пробыть во Франции? Неужели герцог полагает, что французов, как только они увидят образчики его искусства, оно заинтересует менее, чем испанцев и римлян? Если, как уверяет Его Светлость, он ждет не дождется возвращения своего придворного художника в Мантую, чего и сам он страстно желает, то почему бы не поручить этот заказ месье де Броссу или синьору Росси, который и так уже пребывает в Фонтенбло? Что, если они уже написали портреты галльских красавиц для герцогской галереи? Его самоуверенность решила исход дела: Рубенс предположил, что Кьеппио не захочет выбросить *немалые деньги* «на картины, недостойные моего таланта, которые, угождая вкусу герцога, может написать любой. Я всем сердцем молю его поручить мне что-нибудь, дома или за границей, в чем я мог бы проявить свое дарование. Остаюсь в уверенности, что мне будет дарована эта милость, ведь Вы всегда являлись моим заступником перед Его Светлостью герцогом. Уповая на Вашу благосклонность, целую Вашу руку с совершенным почтением»[129].

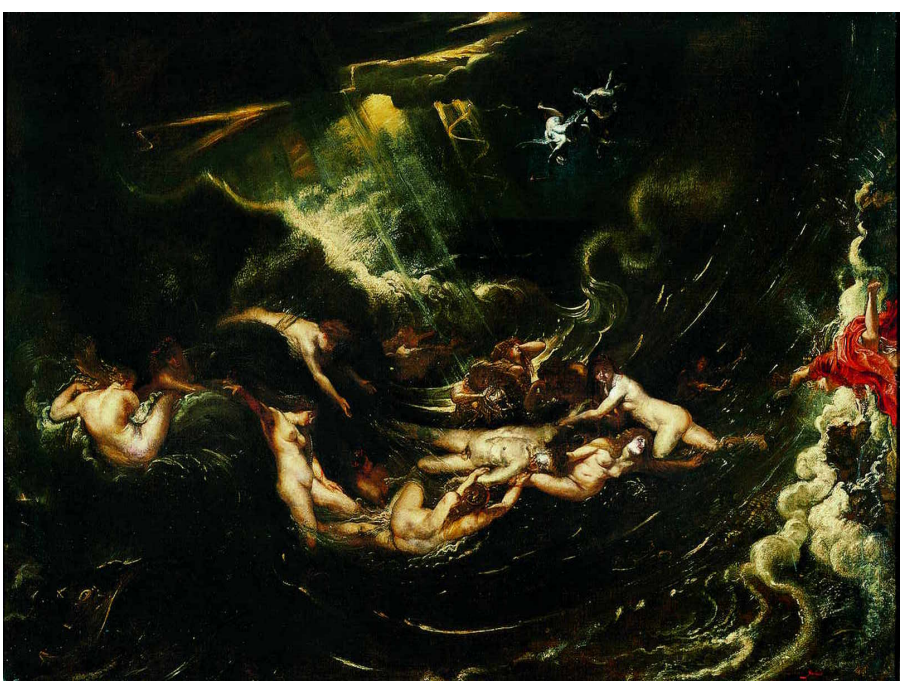
Его не лишенная изящества дерзость себя оправдала. Винченцо более не повторял приказа писать французских красавиц. Рубенс взошел на корабль и отплыл в Италию.

IV. Содружества

Но умел ли живописец, который, казалось, владел всеми возможными умениями, плавать? Судя по картине «Геро и Леандр», написанной после возвращения из Испании, не умел. На вздымающихся волнах Геллеспонта покачивается бездыханное тело Леандра, пловца-марафонца и страстного любовника. Этой ночью поднялся шторм, все еще бушующий на картине Рубенса; порыв ветра потушил светильник, установленный на башне его возлюбленной Геро, и лишил Леандра жизни. Лицо его уже покрыла мертвенная бледность, но тело его по-прежнему идеально прекрасно и стройно, его поддерживает на волнах команда по синхронному плаванию, состоящая из нереид. Все происходит точно по Овидию. Пожалуй, только ведущая пара морских нимф имеет некоторое представление о том, как передвигаться на поверхности воды; они тянут Леандра на буксире, вполне профессионально плывя на боку. Их сестры, поддерживаемые на волнах лишь пышной рубенсовской плотью, которая не дает им утонуть, вздымаются на гребни и низвергаются во впадины между волнами, образуя своими телами некий узор, словно вьющийся по холсту. Одни, например нереида слева, копирующая его же собственную, рубенсовскую «Леду», в свою очередь скопированную им с «Леды» микеланджеловской, по-видимому, позируют для фонтанов. Другие возлежат на морских валах, словно на мягких диванах. Третьи, не двигаясь с места, беспомощно бьют по воде ногами, в ужасе воззрившись на Геро, в розовом хитоне, которая бросается со скалы в пучину; утратив возлюбленного, она вознамерилась свести счеты с жизнью. В левом углу разверзло пасть морское чудовище, преспокойно ожидающее ужина[130].

Возможно, Рубенс слишком часто любовался придворными спектаклями-маскарадами и уличными процессиями с их стилизованными картонными изображениями влажного царства Нептуна, поскольку его нереиды словно исполняют в воде некий танец или замерли в хореографических позах. Однако само бушующее море изображено с таким благоговейным ужасом, что, даже если он, как предполагают исследователи, и видел «Всемирный потоп» Леонардо[131], нетрудно вообразить его на палубе корабля во время плавания из Испании в Геную: вот он, прислонившись к борту, зарисовывает в блокноте тяжело вздымающиеся и опадающие волны и зимнее небо, с каждой минутой все плотнее заволакивающееся зловещими темными тучами. Подготовительный эскиз к «Геро и Лендру», ныне хранящийся в Эдинбурге, прекрасно передает поднятые ветром волны с пенистыми, завершающимися изящными завитками гребнями. Несмотря на всю маньеристическую неестественность

фигур, картина явно оригинальна и своеобразна, прежде всего благодаря рубенсовскому композиционному решению, исполненному экстравагантного, непомерного динамизма. Хоровод нимф тяжеловесно резвится и плещется, словно затягиваемый темным водоворотом тяжкого предгрозового воздуха и вздымающихся водяных масс. Струи пены и брызг змеятся в пространстве холста, точно прожорливые угри, а кромешный мрак пронизывают снопы пронзительно-яркого света. Эта картина всасывает, затягивает в глубину, заглатывает, поглощает зрителя, словно вышеописанное океанское чудовище. На холсте царят необузданные стихии, показанные в диапазоне от безумия до изящества; это весьма рискованная попытка в духе тех картин Тинторетто, что более всего исполнены первобытной мощи. Именно их, с их яростью и неистовством, Рубенс уже избрал как своего рода противовес чувственному покою Тициана. Неудивительно, что картина «Геро и Леандр» так понравилась Рембрандту; он по достоинству оценил исходящее от нее ощущение опасности, лихорадочное движение, объявшее пространство холста, резкое, тревожное освещение, извивы и арабески композиции с ее энергией и динамизмом. В 1637 году Рембрандт согласился отдать за «Геро и Леандра» сказочную сумму – четыреста сорок гульденов. Семь лет это полотно провисело у него в доме на Синт-Антонисбрестрат, а в 1644 году он продал его с немалой прибылью[132].



Питер Пауль Рубенс. Геро и Леандр. Ок. 1605. Холст, масло. 95,9 × 127 см. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен

Не столь уж важно, попутные или встречные ветры сопровождали плавание Рубенса, когда по Средиземному морю он возвращался домой, – изменчивость морской стихии захватила его воображение. После «Геро и Леандра» он написал картину «Фараон и его войско, тонущее в Чермном море», от которой ныне сохранился лишь впечатляющий фрагмент с беспомощными лицами, готовыми вот-вот исчезнуть в волнах, и всадниками с тщетно бьющимися конями, уходящими под воду. К этому же «постиспанскому» периоду относятся и «Христос, усмиряющий бурю на море Галилейском» (которому столь истово подражал Рембрандт в собственной картине на этот сюжет, недавно сделавшейся заложницей похитителя)[133], а также две сцены из цикла, посвященного «Энеиде»: «Эней и его семейство, покидающее Трою» и «Пейзаж с кораблекрушением Энея»[134]. Цикл картин на темы «Энеиды» задумывался как особенно важный для Мантуи (впрочем, кто его знает, что могло взбрести в голову Винченцо Гонзага), поскольку Вергилий родился на территории этого города-государства, а Рубенсу в этих картинах удалось передать точно рассчитанное равновесие отчаяния и надежды, характерное для Вергилия. На обоих полотнах одновременно предстают царство гибели и царство светлых упований, причем море играет попеременно то одну, то другую роль. В «Энее и его семействе, покидающем Трою» ветер, раздувающий паруса на мачтах готового к отплытию корабля, словно бы пронизывает тела несчастных беглецов, которые тщатся спастись от троянской катастрофы, побуждая их к действию. В «Кораблекрушении» стаффаж и море поменялись ролями: почерневший от ярости океан, под стать Леандрову Босфору, обрушивается на мыс на Лигурийском побережье, который восторженный почитатель и биограф Рубенса Роже де Пиль в XVIII веке идентифицировал как Портовенере близ Специи, печально известный своими рифами и скалами[135]. Выжившие беспомощно хватаются за обломки разбитого судна, а центральная часть картины представляет собой первый пример пасторали в творчестве Рубенса: на холме возвышается маяк, он словно венчает собою пейзаж, окутанный мягким, гостеприимным светом и покоящийся, как в колыбели, в овале рубенсовской композиции, которую создают арка радуги сверху и извив дороги снизу. Это материнское лоно – символ судьбы Энея, предка римлян.

Расхожей эмблемой превратностей судьбы служила госпожа Фортуна, с одеяниями и волосами, развевающимися по ветру, точно паруса. У некоторых живописцев, например у маньериста Бартоломеуса Спрангера[136], она помещалась прямо перед кораблем, а на заднем плане бурное море и надежная гавань указывали соответственно на два возможных веления судьбы и два исхода. Филиппу Рубенсу, еще находившемуся в Италии в ту пору, когда художник плыл по морю из Испании, представали видения судов, потерпевших кораблекрушение, и он трепетал при мысли об участи брата. Будучи Рубенсом, он излил свою тревогу в латинских виршах, моля богов, «что царят в прозрачных храмах небесных и в глубине океанов, усыпанных судами, и властвуют над Тирренским морем», «уберечь твой корабль от взора злокозненных звезд, повелевающих бурями. Да приведут попутный ветер и дружественный зефир по улыбающемуся лику вод, лишь едва заметно волнующемуся, в тихую гавань твою барку, увенчав ее цветами»[137]. Филипп признавался, что испытывает за судьбу брата страх столь невыносимый, что даже ученые занятия, дороже которых он не знает ничего в жизни, наполняют его отвращением. Однако, хотя братья были столь глубоко и страстно привязаны друг к другу, обстоятельства то и дело разводили их, не давая встретиться. Едва только «барка» Питера Пауля благополучно причалила, возможно, в Генуэзском порту, как Филипп, успокоившись, решил, что должен вернуться в Нидерланды. Братья наконец увиделись в Мантуе в феврале 1604 года, как раз когда Филипп возвращался домой. Не исключено, что у Филиппа не было выбора. Он завершил свое университетское образование и, как некогда его отец, получил степень доктора канонического и гражданского права. Однако он был также и Добрым Рубенсом, обязательным и добросовестным, помнящим об обещании следить за воспитанием и обучением своих младших подопечных и живыми и невредимыми доставить их домой в Нидерланды. Кроме того, он, судя по всему, хотел увидеть мать, здоровье которой в последнее время стало вызывать серьезные опасения.

Питер Пауль Рубенс. Эней и его семейство, покидающее Трою. 1602–1603. Холст, масло. 146 × 227 см. Замок Фонтенбло, Фонтенбло

Впрочем, настоятельнее других требовал, чтобы Филипп вернулся домой, именно учитель и наставник, заменивший ему отца. 31 января 1604 года, перед самым воссоединением братьев, Юст Липсий, чувствуя, что старость и недуги наконец всерьез ополчились на него, чая нанести последний удар, написал Филиппу, умоляя его, пока не поздно, вернуться в Лувен: «Приезжай, приезжай, поговори со мною, побудь со мною… Я не отослал тебя прочь, а всего лишь поручил покровительству чужой стороны, да и то на время. Но Италия залучила тебя в свои сети и не отпускает. Не люблю ее именно потому, что тебе она столь дорога». Вскоре после этого он послал Филиппу еще одно письмо, воображая их встречу: «Я жду тебя, я спешу к тебе, я раскрываю тебе объятия. Возвращайся, как только сможешь. Я одряхлел и поседел. Мне осталось недолго. Приезжай, побудь со мною, сейчас или никогда»[138]. Так приемный отец с тяжкими вздохами призывал к себе сына, а чтобы Филипп наверняка их расслышал, между делом упоминал, что его сбросила лошадь (подаренная еще одним Ришардо, епископом Аррасским). «Чувствую себя сносно», – добавлял он с притворным стоическим спокойствием.

Питер Пауль Рубенс. Пейзаж с кораблекрушением Энея. 1604–605. Холст, масло. 61 × 99 см. Картинная галерея, Государственные музеи, Берлин

Липсий ждал возвращения Филиппа по многим причинам. Как это ни странно для человека его интересов и круга занятий, он намеревался опубликовать собрание чудес, приписываемых Святой Деве, но, самое главное, он завершал дело всей своей жизни: исчерпывающее и авторитетное издание драматических и философских сочинений Сенеки. Если бы не несчастный случай, он привез бы окончательный вариант в Антверпен, в типографию Бальтазара Морета. Однако, даже будь он вполне здоров, он нуждался в помощи своего ученика, которому безгранично доверял и который мог бы проследить за последними этапами публикации. Филипп, как приемный сын и редактор, не мог отказать Липсию. Старик (он выглядел дряхлым и хворым, хотя на самом деле ему исполнилось всего пятьдесят пять) был тем самым патриархом, которого так долго не хватало Филиппу. Дом Липсия в Лувене, где избранные студенты делили с учителем стол, кров и утонченные философские беседы, Филипп в каком-то смысле считал родным. Однако столь глубокая, почти сыновняя привязанность к учителю и наставнику неизбежно влекла за собой чувство вины и несамостоятельность. Твердо уверенный в том, что дни его сочтены, Липсий во что бы то ни стало желал передать Филиппу свою кафедру в Лувене: он видел в нем сочетание блестящей образованности и безупречной нравственности, потребных для того, чтобы сохранить принципы неостоицизма, невзирая на те ужасные бедствия, что война

обрушила на несчастную Бельгию, «miseram Belgiam»[139]. В глазах Липсия Филипп мог бы нести знамя католического гуманизма в ожидающие их суровые времена.

Однако, когда дошло до дела, Филипп отверг предложенную ему честь и не принял профессорской должности. Повидавшись со своим наставником и благополучно отправив его труды в типографию, он снова затосковал по Питеру Паулю и по Италии. Трудно сказать, сколь мучительным было последнее объяснение учителя и ученика. Липсий, неизменно заявлявший публично, сколь высоко он ценит интеллектуальную независимость, теперь едва ли мог отказать в этом Филиппу. Однако в Италии открылась вакансия библиотекаря у кардинала Асканио Колонны, сына главнокомандующего папскими галерами в битве при Лепанто и человека великой учености, с 1602 года по велению испанского монарха исполнявшего обязанности вице-короля Арагона. Теперь он возвращался в свой великолепный фамильный дворец у подножия Квиринала и нуждался в высокообразованном помощнике, который занялся бы его знаменитым книжным собранием. Возможно, памятуя о том, что обращается к человеку, страдающему невыносимым несварением желудка и потому вынужденному ограничиваться только прохладной жидкой пищей, которая не причиняет вреда его истерзанному пищеводу, Липсий не поскупился на похвалы, представляя своего протеже в письме от 1 апреля 1605 года. Он объявил, что «именно такого сына, как Рубенс, я пожелал бы иметь, если бы Господь соблаговолил даровать мне оного»[140].

Филипп получил место библиотекаря в Риме, но собирался и дальше поддерживать связь со своим наставником и учителем. Он взял с собою только что сошедший с печатного станка экземпляр подготовленного Липсием собрания Сенеки, чтобы лично передать его новому папе, Павлу V из рода Боргезе, вместе со стихотворным посвящением и портретом мудреца, облаченного в знаменитый, отороченный леопардовым мехом плащ. В одной руке изображенный на портрете Липсий держал книгу, другая покоилась на спинке его черного спаниеля Сапфира, символа верности и стоического хладнокровия пред лицом опасности, поскольку песика уже постиг жестокий и преждевременный конец: он упал в бронзовый котел с кипятком. Это несчастье его осиротевший хозяин оплакал, сочинив латинскую элегию на смерть своего любимца: «О бедняжка, / Ты спустился к порогу мрачного Орка, / Да смилостивится над тобою брат твой, Цербер»[141]. На церемонии передачи книг и портрета папе присутствовали оба брата, Филипп и Питер Пауль Рубенсы.

Дело в том, что, прослужив два года в Мантуе, Питер Пауль

сумел вырвать у герцога Винченцо еще один отпуск, чтобы зарисовывать в Риме предметы искусства для коллекции Гонзага (на сей раз от него не требовали портретов «красавиц»). Он завершил увековечившую благочестие династии Гонзага великолепную алтарную картину для церкви иезуитов в Мантуе, а также парные к ней «Преображение» и чудесное «Крещение». Написав эту вторую, изумительную картину, Рубенс недвусмысленно заявил о своем притязании быть наследником величайших итальянских мастеров. Не случайно он сознательно избрал для своих ангелов мягкую манеру Тициана, атлетически сложенных, совлекающих с себя одеяния купальщиков заимствовал у Микеланджело, фигуры Христа и Иоанна Крестителя подсмотрел у Рафаэля и всех их поместил на фоне сияющего пейзажа с антропоморфным деревом посредине, очертаниями напоминающим крест[142].

Сумев отстоять свою независимость в психологическом поединке с герцогом Гонзага, Рубенс, возможно, уже мечтал не возвращаться в Мантую, даже если у него не было бы столь сильного искушения, как грядущий переезд в Рим брата. В герцогстве настали мрачные времена. При огромном стечении народа, обличая современные пороки и грозя неизбежными карами Господними, а заодно продемонстрировав для пущего эффекта парочку чудесных исцелений, в Мантуе стал проповедовать фра Бартоломео Камби ди Солютио, красноречивый и легко покоряющий сердца монах из тех, что наведываются в итальянские города-государства с регулярностью чумы. Разумеется, во всех бедах мантуанских граждан оказались повинны местные евреи, и нетрудно было предсказать, что монах тотчас благословил мантуанцев на их изгнание и убийство, которые не замедлили последовать. Антисемитская истерия в городе достигла предела, когда толпа атаковала войска, которым было приказано охранять гетто; в конце концов несколько евреев, не совершивших никаких преступлений, были наугад выбраны в качестве козла отпущения, осуждены по надуманным обвинениям в нападении на христианина и публично казнены.

Питер Пауль Рубенс. Крещение. Ок. 1605. Холст, масло. 482 × 605 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен

В декабре 1605 года Питер Пауль переехал в Рим. Впервые со времен их отрочества в Антверпене братья жили под одной крышей, в доме на Виа делла Кроче, неподалеку от Пьяцца ди Спанья, Испанской площади[143]. По соседству расположились еще несколько художников-северян: Пауль и Маттейс Брили, с которыми он ездил верхом на этюды в Кампанью, и поселившийся на Виа деи Гречи Адам Эльсхаймер, наделенный необычайным творческим воображением живописец из Франкфурта. Его «истории на фоне пейзажа», отличающиеся лаконичной и оригинальной композицией, могли напоминать Рубенсу исполненные максимальной экспрессии гравюры Штиммера. Услышав о смерти еще молодого Эльсхаймера в декабре 1610 года, Рубенс написал: «Никогда прежде сердце мое не бывало столь омрачено горем, как сейчас, при получении этой скорбной вести»[144]. И это была не единственная их утрата. Не успели полевые цветы распуститься на развалинах Форума, как из Антверпена пришли известия о смерти еще двоих из их близких. Первым они получили траурное послание от своего друга Бальтазара Морета, извещавшего их о кончине Липсия, который давным-давно предрекал собственную смерть и вот наконец покинул сей мир 26 марта 1606 года. За несколько дней до своей кончины он признался приятелю, что один лишь Филипп «среди всех его секретарей разделял его образ мыслей и что следует любить только тех, кому можно доверить сокровеннейшие тайны»[145]. Можно лишь воображать, что почувствовал Филипп, узнав о смерти своего учителя и наставника, с которым его столь

многое объединяло, однако он согласился принять участие в написании надгробного слова, на манер латинских эпитафий, которое задумали коллективно сочинить наиболее образованные ученики покойного. Не прошло и месяца, как братья получили послание, извещавшее о смерти их единственной сестры Бландины. Она умерла в возрасте сорока двух лет, возможно, от чумы, опустошавшей в ту пору города Северной Европы. Четверо из детей Марии Пейпелинкс скончались прежде нее: Бартоломеус, Хендрик, Эмилия и старший, Жан-Батист. Хотя она до сих пор могла рассчитывать на поддержку многочисленных семейств Пейпелинкс и Лантметере, она отныне жила в одиночестве, в темном, обшитом дубом доме на Клостерстрат.

Однако, узнав печальные вести, ее сыновья отнюдь не спешили покинуть римскую идиллию. Лето 1606 года принесло им блаженство и покой, для Филиппа омрачавшийся раздражительным и вспыльчивым нравом Асканио Колонны. Однако Филипп по-прежнему усердно работал над составлением «Electorum Libri II», сборника заметок и комментариев по поводу всевозможных деталей общественной жизни римлян: как именно украшалась и какой цвет имела кайма тоги у различных римских сенаторов и патрициев в зависимости от ранга и исполняемых обязанностей, полотнищем какого цвета и формы подавался в цирке сигнал к началу состязаний колесниц, какой короткий плащ предпочитали солдаты и офицеры римской армии, какие мягкие, богато украшенные металлическими деталями сандалии носили римские аристократки, сколько именно локонов, кос и лент включал в себя убор римской невесты[146]. Обо всех этих и бесчисленных иных предметах Филипп намеревался предоставить читателю исчерпывающие и однозначные сведения, в особенности в тех случаях, где латинские авторы противоречили друг другу. Однако эти сведения необходимо было снабдить иллюстрациями, выполненными братом после столь же усердных поисков и исследований. И Питер Пауль действительно сделал для ученого труда Филиппа множество тщательных зарисовок, запечатлевая саркофаги, барельефы триумфальных арок, бюсты и статуи везде, где только мог их найти: на городских площадях, во дворцах и в садах аристократов, в галереях Ватикана, на античных монетах, геммах и камеях, которые он уже начал коллекционировать. Большинство рисунков и скопированных надписей предназначалось для книги Филиппа, однако одновременно Питер Пауль систематически пополнял свой визуальный архив исторических деталей, который впоследствии не раз использует для картин в соответствующем жанре. В глазах Рубенса, живописца и рассказчика, верно переданные извивы браслета или

узор застежки вовсе не были свидетельством банальной приверженности антикварному вкусу. Для него стремление к точности было неотъемлемым свойством надежного повествователя, осознающего разницу между исторической достоверностью и детскими сказками.

Таким образом, именно Питер Пауль претворил ученый педантизм своего брата в визуальную археологию. Этот свой дар он блестяще воплотил также и в новом заказе, который, как он надеялся, обеспечит ему репутацию, сравнимую со славой величайших итальянцев – корифеев исторической живописи: ему поручили написать алтарный образ для Кьеза Нуова, «Новой церкви» общества ораторианцев.

Как ни странно, «Новая церковь» была очень и очень старой; по крайней мере, место, на котором она была возведена, согласно преданию, было связано с первыми римскими христианами Рима, и потому она могла считаться истинной Древней церковью, а многие меценаты, покровительствовавшие Рубенсу, в частности кардинал Бароний, не жалели усилий, стремясь ее восстановить. Ранее она была известна под названием Санта-Мария ин Валличелла и располагалась на руинах бенедиктинского монастыря, основанного в конце VI века папой Григорием Великим, причисленным к лику святых. Папа Григорий остался в памяти христиан благодаря многим добродетелям и достоинствам: когда император Восточной Римской империи фактически утратил всякую реальную власть, он успешно управлял итальянскими провинциями, пораженными наводнением, голодом и нашествиями варваров; он неустанно посылал миссионеров в Британию и Германию; он ввел в обиход церковное пение и неутомимо пропагандировал богослужение. Но самая важная его заслуга состоит в том, что он утвердил и отстоял независимость римского престола святого Петра от воли византийского императора и *его* епископа, патриарха Константинопольского, полагая, что именно Рим в первую очередь обладает правом духовного наследования Христу. Таким образом, Григория можно воспринимать как фактического, а не номинального основателя папства. Выходит, что папа Григорий XIII совершил весьма уместный жест, в 1575 году навсегда изменив историю этой церкви и передав ее конгрегации ораторианцев.

Ораторианцы были последователями священника Филиппо Нери, который изначально мечтал отправиться миссионером в Ост-Индию, но потом передумал, решив, что «его Ост-Индией» станет Рим, и в пятидесятые годы XVI века основал братство помощи паломникам в Святой град. Затем, все чаще и чаще, Нери

стали посещать экстатические видения, в которых ему являлась главным образом Дева Мария. Эти видения столь поглощали его и длились столь долго, что зачастую сопровождавшие его священники покидали церковь, пока он еще пребывал в состоянии исступленного восторга, и приходили, чтобы продолжить службу, когда он вновь возвращался в земной мир. Естественно, Нери ощутил потребность посвятить в свои видения мирян, а безыскусность и страстность его проповедей привлекли к нему множество последователей, которые и составили сообщество, являвшее разительный контраст ордену иезуитов. В то время как иезуиты предпочитали строгую иерархию и тяготели к таинственности, объединение, вдохновляемое Филиппо Нери, было открытым и не имело жесткой структуры; последователи Нери готовы были обращать в свою веру, проповедуя на площадях и призывая верующих на молитву своими «ораториями». Они апеллировали скорее к чувствам, нежели к интеллекту, склонны были поступать под влиянием эмоций и импровизировать, а не подчиняться строгой дисциплине военного образца. Духу их учения вполне соответствовало решение Филиппо снести старую, разрушающуюся церковь, которая была передана ему папой, и возвести на ее месте новую, самую великолепную в Риме, еще не добыв ни гроша на строительство.

Однако Нери, с его мягкостью и благочестием, пользовался такой популярностью, что, в особенности после его кончины, деньги на возведение Кьеза Нуова полились рекой. Кто бы отказался отдать дань памяти священнику, который весь последний день своей жизни в мае 1595 года обсуждал с идущими нескончаемым потоком посетителями различные вопросы веры, а в заключение объявил: «В конце концов всем нам суждено умереть» – и исполнил сказанное? Однако если неф церкви был завершен к 1600 году, то эффектный фасад удалось закончить только к 1605-му. Лишь после этого ораторианцы, с 1593 года возглавляемые Баронием, смогли заняться ее внутренним убранством. Эта работа, как с точки зрения замысла, так и с точки зрения практического осуществления, обещала быть необычайно трудной и именно поэтому представляла собой самый ценный заказ в Риме. Удачно выполнил бы ее тот, кому удалось бы найти идею, объединяющую сложную историю церкви и простоту и безыскусность последнего служившего в ней священника (ведь тело Нери было погребено в Кьеза Нуова). Художнику, взявшемуся за подобный заказ, вменялось в обязанность изобразить святого Григория и мир первых римских святых и мучеников: останки многих из них были обнаружены во время рытья строительного котлована и ныне упокоились под

сводами новой церкви. И прежде всего, настаивали ораторианцы, запрестольная картина должна включать чудотворный образ Святой Девы (представлявший собой довольно беспомощную в художественном отношении икону XIV века), исцеляющий кровоточащие раны; именно перед ним, как правило, молились члены конгрегации, особо приверженные культу Богоматери.

Казалось совершенно немыслимым, что этот заказ будет поручен никому не известному фламандцу, не прожившему в Риме и двух лет, а ведь он победил даже таких маститых живописцев, как Федерико Бароччи, перед картиной которого «Встреча Марии и Елизаветы» Нери, по преданию, каждый день предавался благочестивым размышлениям. Однако Бароччи уже перешагнул семидесятилетний рубеж и потому, видимо, был сочтен слишком старым; кроме того, он, как известно, страдал сильнейшими болями в желудке и не мог работать с полной отдачей, а потом, едва ли решился бы на утомительный путь, отправившись из родного Урбино в Рим. Напротив, восходящую звезду Гвидо Рени сочли слишком юным и неопытным. Аннибале Карраччи терзала меланхолия, вызванная апоплексическим ударом, и он почти перестал писать. Караваджо скрывался от правосудия где-то в поместьях своих покровителей Колонна, поскольку ему грозил арест по обвинению в убийстве, совершенном в мае. Оставались некоторые талантливые художники, например Кристофоро Ронкалли, без сомнения считавший себя достойным этой чести. Однако, даже если бы Рубенсу выпала на долю более ожесточенная борьба с более сильными соперниками, он наверняка одержал бы верх «над прославленными римскими живописцами и посрамил их притязания», как он писал Кьеппио[147].

К лету 1606 года Пьетро Паоло Рубенс превратился в фигуру, с которой надобно было считаться. В его послужном списке уже значились первый запрестольный образ для церкви Святого Креста Иерусалимского (Санта-Кроче ин Джерусалемме) и три больших полотна, украшающие церковь иезуитов в Мантуе. Один из главных его покровителей, кардинал Джакомо Серра, происходил из Генуи и, судя по всему, видел великолепные портреты представителей династии Спинола-Дориа, особенно женской ее части, которые Рубенс написал во время своего пребывания в этом лигурийском городе-государстве. Впрочем, даже если Серра не знал этих работ Рубенса, он настолько верил в талант живописца, что добавил триста скуди к стоимости картины, при условии, что заказ присудят фламандцу. Может быть, еще того важнее была высокая репутация, которую имели в глазах ораторианцев *оба* Рубенса, слывших ведущими

представителями фламандско-немецкого кружка с серьезными претензиями на ученость и религиозную глубину. Они уже не считались пришлыми, чужестранцами и профанами, а Питера Пауля никто более не приравнивал к бесталанным пачкунам и ремесленникам. 2 августа 1606 года, когда Рубенс получил этот заказ, нидерландские живописцы праздновали победу, с облегчением чувствуя, что отныне могут забыть о язвительных насмешках Микеланджело.

Не исключено, что успех придал Рубенсу смелости. Братство ораторианцев обязало живописцев для участия в конкурсе представлять недавние доказательства своих умений и способностей. Вместо того чтобы показать одну из прежних работ, Рубенс предъявил большой, размерами пять на четыре фута, эскиз алтарного образа, выполненный маслом и раскрывающий замысел художника. Возможно, он воспользовался инсайдерской информацией о сюжете картины, однако не приходится сомневаться, что этот эскиз вполне доказывал: отдав ему заказ, ораторианцы сделали правильный выбор[148].

Хотя исторических персонажей, собравшихся на ступенях лестницы перед классической аркой, в реальности разделяло по меньшей мере триста лет, Рубенс объединил их, превратив в свидетелей важнейшего события: на глазах у них Рим отринул власть язычества и обратился в спасительную христианскую веру. Арка обрамляет вид на руины Палатина и маленькую церковь Святого Теодора (Сан-Теодоро), на протяжении веков считавшуюся местом первых христианских мученичеств. По левую руку Григория стоит облаченная в пышные сиренево-серые шелка Флавия Домицилла, родственница императора Домициана, во II веке, на исходе Римской империи, сожженная на костре за отказ принести жертву языческим богам и идолам. Двое мужчин в роскошном вооружении – это святой Мавр и святой Папиан, из числа первых христианских мучеников. Впрочем, они также напоминают святых, особенно почитаемых Баронием и ораторианцами, – евнухов Домициллы Ахиллея и Нерея. Оба они были воинами, затем приняли христианство и обрекли себя на муки, а их мощи покоились на кладбище Домициллы[149].

Питер Пауль Рубенс. Святой Григорий со святыми Домициллой, Мавром и Папианом. Эскиз. Ок. 1606. Холст, масло. 146 × 119 см. Картинная галерея, Государственные музеи, Берлин

Как это уже вошло у Рубенса в привычку, он тщательно изучил архивные источники в поисках визуального решения отдельных образов и всей композиции в целом. В частности, руки Григория, правую, протянутую и изображенную в ракурсе, и левую, держащую книгу, он заимствовал у Аристотеля с фрески Рафаэля «Афинская школа», головы бородатого святого-воина и Домициллы скопированы с античных бюстов, а собрание праведников, созерцающих сошествие Духа Святого (в этом подготовительном варианте представленного потоком света,

падающим на обращенное к небу лицо святого Григория), весьма напоминает расстановку персонажей на картине Тициана «Мадонна во славе с шестью святыми». Однако ни мастерским сочетанием движения и покоя, ни контрастом света и тени (например, на правой ноге безбородого воина), ни плоским «сценическим пространством» картины, в котором поставлена «драма», и глубокой «нишей», за которой открывается пейзаж, ни, прежде всего, ослепительной игрой ярких, насыщенных цветов, одеяний, трепещущих и слегка вздымающихся, словно приподнимаемых мощью все затопляющего сияющего света, Рубенс не обязан никому из своих предшественников. Здесь он неоспоримый новатор.

В период с начала августа до 26 сентября, когда Рубенс и ораторианцы подписали договор, художник усовершенствовал свой замысел. Рисунок тушью и черным мелом, находящийся сейчас в Монпелье, – это, по-видимому, эскиз («sbozzo o disegno»), который ораторианцы потребовали предъявить для одобрения перед завершающей стадией работы. На нем те же арка и пейзаж, но число святых, окружающих папу Григория, возросло с трех до шести. Римскую торжественность, столь привлекательную в первом подготовительном эскизе, Рубенс смягчил и в других отношениях. Бородатый воин уже не глядит вызывающе прямо на зрителя, но беседует со своим собратом. Херувимы поддерживают Библию святого Григория и порхают вокруг резной рамы, в которой впоследствии чудесным образом появится изображение Святой Девы. И только облик Григория сделался не менее, а более суровым: на рисунке из Монпелье он старше и гладко выбрит, морщины и обвисшие складки кожи у него на лице тщательно выписаны, на нем вполне узнаваемая митра, а не странная гладкая шапочка с красными и белыми лентами, словно впитывающими лучи Божественного света: для первого эскиза маслом Рубенс явно заимствовал ее из арсенала Филиппа.

Питер Пауль Рубенс. Святой Григорий со святыми Домициллой, Мавром и Папианом. Подготовительный эскиз для Кьеза Нуова. Ок. 1606–1607. Тушь, итальянский карандаш. Музей Фабра, Монпелье

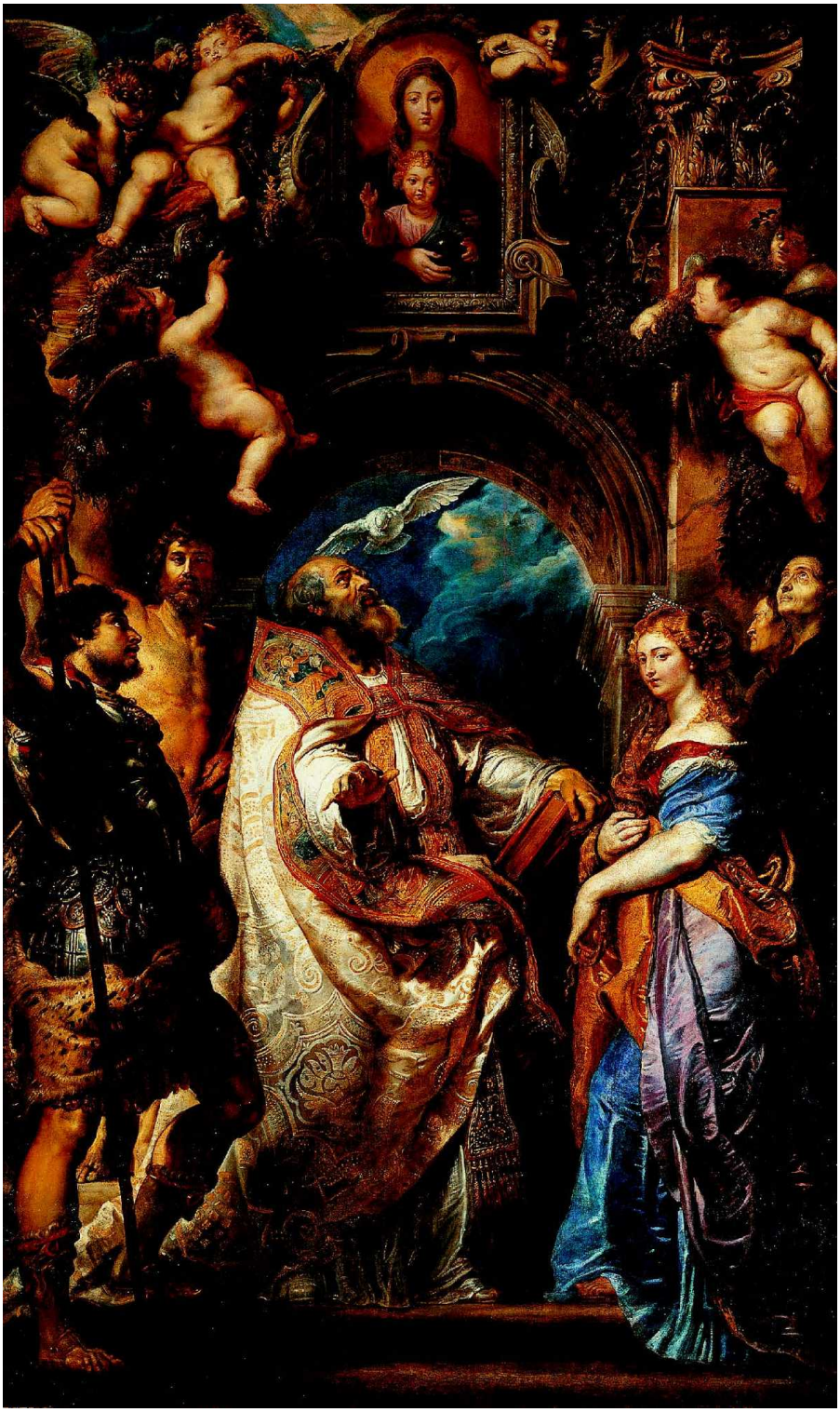
Окончательный вариант был написан в первой половине 1607

года, во время дополнительного римского отпуска, испрошенного Рубенсом и дарованного герцогом, который, несомненно, осознавал, что самый престижный заказ в Риме, доставшийся его «фламандцу», косвенно поднимает и его репутацию. В картине сочетаются некоторые элементы обоих эскизов, однако строгость уступает место эффекту удивительной чувственности. Бородатый воин, стоящий позади Григория, снова глядит прямо на зрителя, однако на сей раз он представлен обнаженным, с полными розовыми губами и пышными кудрями братьев Рубенс. Для этого варианта выбраны необычайно роскошные одеяния: блеск римских доспехов оттеняется леопардовым мехом, перекрывающиеся стальные пластины панциря украшают рельефные чеканные бычьи головы и лица сатиров. Домицилла отрастила золотые локоны, ниспадающие ей на обнаженное плечо, им вторит оттенок широкой мантии, накинутой поверх платья сияюще-алого, голубого и императорского пурпура. Обращают на себя внимание даже хламида Григория, в финальном варианте картины «сшитая» из тяжелой парчи, и накинутая на нее великолепная разноцветная риза с вышитым изображением святого Петра, восседающего «in cathedra» и держащего в руках ключи от Царства Небесного, врученные ему Христом.

Это полотно рассчитано на ошеломляющий эффект, оно ослепляет, быть может, слишком яркими красками и слишком чувственными деталями. Филиппо Нери всячески пропагандировал живопись как «Biblia Pauperum», Библию для бедных и неграмотных, однако и он, возможно, испытал бы некоторые сомнения при виде выставленных Рубенсом напоказ роскошных тканей, приличествующих скорее римскому триумфатору. У зрителя неизбежно возникает впечатление, что молодой одаренный художник вознамерился во что бы то ни стало показать свое владение всеми известными приемами ремесла: он виртуозно изображает абсолютно все, от архитектурных сооружений до костюмов, от цвета лица до стальных доспехов и меха. Демонстрируя все грани своего дарования, Рубенс оживляет каменную деталь коринфской капители, взращивая на ней *настоящую* виноградную лозу, напоминающую о Святом причастии и роскошными, пышными плетями обвивающую колонну. Так Дева Мария чудесным образом претворяет мертвый камень в живое растение. Впрочем, в конце концов, ослепительное великолепие этого зрелища подчиняется благочестивому замыслу, лежащему в основе всей композиции. Двое святых справа и двое святых слева возводят очи горе, к образу Святой Девы, от которого исходит сияние. В центре

Рубенсу удалось представить святого Григория в облике, соединяющем одновременно мужественность и мягкость, княжескую стать, весьма подходящую ему, учитывая его бурную политическую карьеру, и искреннее благочестие. Заменив Палатинский холм небом с просветами, на котором клубятся пышные облака, Рубенс пожертвовал ученой аллюзией в пользу чисто живописной драмы. Отныне профиль святого с развевающейся по ветру бородой и поблескивающим высоким челом не поглощается пейзажем, а отчетливо выделяется на фоне синего небосвода, а Дух Святой в образе белоснежного голубя даже не осеняет, а почти касается его крылом.

Неудивительно, что Рубенс объявил это полотно «лучшим и намного превосходящим все прочие, что я написал до сих пор»[150]. Он завершил его к концу мая 1607 года, однако ему пришлось ждать, пока картину не повесят в Кьеза Нуова, для чего, в свою очередь, надобно было ждать, пока чудотворный образ Святой Девы не перенесут на его полотно. Тем временем он переживал некий творческий спад. Встревоженный известиями о том, что у их матери Марии, которой было уже более семидесяти лет, все чаще случаются приступы астмы, Филипп поспешил вернуться в Антверпен. Жалованье Питера Пауля приходило из Мантуи нерегулярно, а выплата второй части гонорара в размере восьмисот крон за алтарный образ в Кьеза Нуова задерживалась, поскольку главный его покровитель, кардинал Серра, пребывал с визитом в Венеции. А теперь оказалось, что герцог Винченцо требует, чтобы его придворный живописец вернулся на лето во Фландрию и в Брабант, где он вновь намеревался лечиться на водах.



Питер Пауль Рубенс. Святой Григорий со святыми

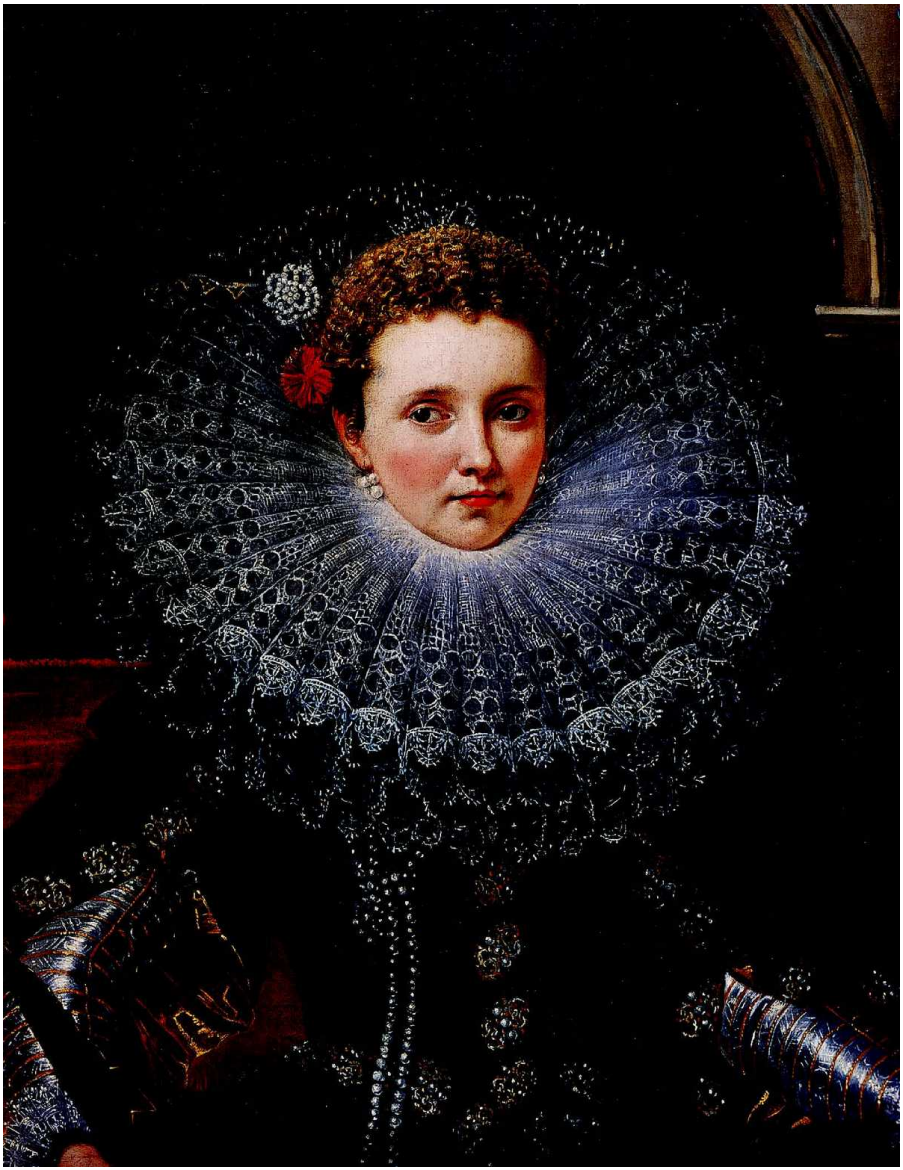
Домициллой, Мавром и Папианом. 1607. Холст, масло. 477 × 288 см. Городской музей Гренобля, Гренобль

Обеспокоенный тем, что установка алтарного образа затягивается, Рубенс все же согласился вернуться в Мантую и наверняка с нетерпением ждал возможности побывать дома, но тут узнал, что герцог внезапно передумал. Винченцо и его двор решили провести лето 1607 года не во Фландрии, а в Генуе, на виллах приморского городка Сан-Пьетро-д'Арена, где ступени террас, утопающих в ароматах флердоранжа и жасмина, обрывались прямо в индигово-синие волны Тирренского моря. Вероятно, Рубенсу показалось, что дело всей его жизни откладывается на неопределенный срок. Однако он был Рубенсом и потому не упустил случая часто, с разных точек зрения, зарисовывать роскошные виллы генуэзских патрициев, не столь грандиозные и величественные, как римские, и более гостеприимно открытые лигурийским бризам. Он водил дружбу с семействами Спинола-Дориа и Паллавичини, потягивая фруктовый сок со льдом в их садах, склонялся в элегантных поклонах перед генуэзскими дамами, демонстрируя свой высокий рост и непринужденное изящество, гладил по головке их ручных обезьянок и карликов, прищелкивал языком их попугаям ара, встречавшим незнакомца презрительными криками. Одни генуэзские аристократы уже позировали ему, другие заказывали свои портреты сейчас. Джанкарло Дориа предстает на портрете в облике кавалера ордена Сантьяго и искусного наездника, который поднимает коня на дыбы, одной рукой натягивая удила; алый шарф, охватывающий его талию, развевается по ветру над лигурийскими скалами. Личико Вероники Спинола, с острыми чертами, кажущимися еще более резкими от соседства кроваво-красной гвоздики, вставленной в тугие завитки волос за ушком, над чудовищным плоеным воротником напоминает крохотную конфетку, одиноко лежащую посреди огромного блюда. Ее тело заковано в неумолимый корсет по испанской моде, которую любили генуэзские аристократки, но Рубенс, мастер чувственных намеков, смягчает это впечатление, так распределяя ее жемчужное ожерелье, чтобы оно подчеркивало соблазнительные изгибы фигуры.

Портреты генуэзских принцесс отличаются немалым формальным новаторством, они представляют собой контролируемые взрывы насыщенного цвета. Кроме того, они свидетельствует о том, что Рубенс пересматривает конвенции портретного жанра. На протяжении его долгой истории во весь рост изображались только властительницы, подобные Елизавете

Английской или Екатерине Медичи. Рубенс пишет генуэзских дам согласно канонам представления монархинь, однако радикально меняет интерьер, внося в него дыхание жизни[151]. Драпировки на портретах едва заметно колеблются под легким ветерком. Жаркое солнце июльского полдня поблескивает на нежно-розовой коже и темных шелках. Кисть Рубенса, обремененная краской, плавно движется по холсту, удивительно точно воспроизводя поверхности и фактуру, но одновременно обнаруживая под костюмом не манекен, а человеческую плоть. Он словно овладевает своими моделями, заново воплощает их, предоставляя зрителю наслаждаться пиром ликующих чувственных ощущений.

Но все это были лишь летние развлечения. В мыслях Рубенс постоянно возвращался к судьбе картины, написанной для Кьеза Нуова, и его охватывали тревожные предчувствия. А когда наконец настал день повесить картину над главным алтарем, он тотчас понял, что на него обрушилось еще одно несчастье, ниспосланное испытать его стоицизм. Трудность заключалась в свете, не слишком слабом, как это обыкновенно бывает в римских церквях, а, напротив, слишком ярком, сияющим потоком устремляющимся сквозь высокие окна, нарочно прорезанные для того, чтобы он затопил неф. Весь эффект рубенсовской живописи зиждился на тончайших переходах тона от сияющего к более приглушенному, и почти все они исчезали в ярких бликах, заплясавших, словно ртуть, по поверхности блестящего лака. «На алтарь падает свет столь невыгодный, – сетовал Рубенс в письме Кьеппио, – что снизу почти нельзя разглядеть фигуры или насладиться красотой цвета, изяществом черт и благородством одеяний, кои исполнил я с величайшим тщанием с натуры и, по всеобщему мнению, весьма успешно. А посему, видя, что все достоинства полотна пропадают, и будучи не в силах заслужить ту честь, каковой должны быть вознаграждены мои усилия, я решил не совлекать с нее покров и не представлять ее на суд зрителей»[152].



Питер Пауль Рубенс. Портрет Вероники Спинола-Дориа (фрагмент). Ок. 1607. Холст, масло. 225 × 138 см. Государственное художественное собрание, Карлсруэ

Проблема была понятна и самим ораторианцам, однако по условиям договора они должны были получить от Рубенса картину. Уверенный, что найдет для своего полотна более подходящее место, Рубенс с готовностью согласился заменить его неким вариантом, на сей раз написанным на шиферной доске, материале, не боящемся световых бликов. Однако серый камень словно заразил блеклостью и тусклостью всю картину, ведь

Рубенс от спешки, уныния или раздражения стал и дальше дробить ее на элементы, которые в первом варианте, объединенные блестящей композицией, вызывали чудесный эффект соприсутствия мира земного и Царствия Небесного. Вместо одного произведения, представляющего собой единое законченное целое, у него получились три самостоятельные, хотя и взаимосвязанные картины. Святые, что в первом варианте окружали центральную фигуру святого Григория, ныне были поделены по обеим сторонам апсиды на две группы, наподобие геральдических щитоносцев или донаторов. Григорий, на сей раз не облаченный в роскошный белый шелк, стоит с Мавром и Папианом с одной стороны. Домициллу, уже не в пышных, под стать императрице, а в значительно более скромных одеяниях, сопровождают евнухи, и всем им Рубенс придал куда более величавый и властный облик. И, словно оправдываясь в обвинениях, что в прежнем варианте картины Деву Марию якобы затмевают святые – ревнители ее культа, Рубенс на сей раз сделал эмоциональным центром Марию с Младенцем Иисусом, поддерживаемых сонмами херувимов и парящих над облачным амфитеатром ангелов, которые служат своего рода посредниками в деле поклонения. Именно такую картину и можно увидеть сегодня в Кьеза Нуова: она достойно решает поставленную заказчиками задачу, но совершенно лишена того сочетания чувственного и визионерского начала, которое делало оригинальную версию неповторимой и незабываемой.

Питер Пауль Рубенс. Мадонна с Младенцем в окружении ангелов (Мадонна делла Валличелла). 1608. Шиферная доска, масло. 425 × 250 см. Церковь Санта-Мария ин Валличелла, Рим

Теперь у Рубенса оставался лишний запрестольный образ, для которого требовалось найти покупателя, и ни копейки денег. Кардинал Серра уже заплатил ему около трехсот шестидесяти крон в счет условленного гонорара в восемьсот, однако, ожидая

выплаты остатка, Рубенс потратил на текущие расходы двести. Впрочем, он пребывал в уверенности, что найдет покупателя в лице герцога Мантуанского, который, как художник радостно написал Кьеппио, выразил желание приобрести одну из его картин для своей галереи. Разумеется, римские меценаты выстроятся в очередь за его алтарным образом, однако он полагал, что две схожие картины в одном городе могут нанести ущерб его репутации. Постепенно, по мере чтения письма, можно почувствовать, как в тоне Рубенса начинают сквозить нотки озабоченности, словно у торговца, стремящегося продать свой товар. Не слишком ли высокую цену он запрашивает? «Я не стану просить за нее столько, сколько предлагают мне в Риме, но предоставлю назначить гонорар Его Светлости герцогу, как ему будет угодно». Размер полотна? Вполне сгодится, оно высокое и узкое, идеально подходит для Мантуанской галереи. Зная о любви своего покровителя к блеску и роскоши, Рубенс намеренно упоминает о «пышных одеяниях» персонажей. Не слишком ли «темный», понятный лишь посвященным сюжет для нее избран? Напротив, он вполне ясен и прост, ведь «изображенные на картине святые лишены каких бы то ни было особых атрибутов или знаков своего достоинства и потому могут восприниматься как любые святые».

Даже для Рубенса, с его склонностью к утонченной увертливости и изящной, завуалированной неискренности, это было слишком. Никто лучше его не знал, сколь тщательно картина задумывалась для определенной церкви. Она блестяще воплощала отказ от язычества и обращение в христианство именно потому, что предназначалась для Кьеза Нуова, под полированным мрамором которой покоились мощи первых христианских святых и руины древних христианских памятников, археологические детали римской и григорианской эпох. Без сомнения, Рубенс рассчитывал, что Винченцо не знает этой сложной истории и потому он сможет продать герцогу полотно, выдав его за «алтарную картину со святыми по выбору».

Возможно, Рубенс рисковал также, памятуя о предыдущем опыте, поскольку за год до описываемых событий герцог, последовав его совету, уже приобрел одну большую картину на религиозный сюжет, а значит, и на сей раз, судя по всему, не откажется от его рекомендаций. К тому же по совету Рубенса он купил не какое-то никому не известное полотно, а «Успение Богоматери» Караваджо, предназначавшееся в качестве запрестольного образа для церкви Санта-Мария делла Скала и затем отвергнутое отцами-кармелитами, которые его заказали. Дело в том, что Караваджо не только имел печальную репутацию

убийцы, но и, на вкус кармелитов, зашел слишком далеко в своем агрессивном натурализме. Художник из лучших побуждений изобразил на переднем плане обнаженные ноги Девы Марии, ведь картину на этот сюжет ему заказали именно босоногие кармелиты, и потому голые ступни Святой Девы могли служить своего рода живописной аллюзией, отсылающей к правилам ордена. Однако картина вызвала потрясение, а по Риму, как это обыкновенно бывало, распространились слухи, что Караваджо якобы позировала для Богоматери блудница. Кроме того, неприкрашенный облик явно покойной Святой Девы мог оскорбить некоторых кармелитов, придерживавшихся мнения, что Она не скончалась, а всего лишь уснула вечным сном. Однако, скорее всего, Рубенса привлекла в этой картине именно художественная смелость Караваджо, показавшего Деву Марию в Ее неприкрытой телесности, а «скульптурную группу» вокруг Ее смертного одра – в глубочайшей скорби, ведь в этом направлении репрезентации плоти и эмоций двигался и сам Рубенс. Он посоветовал герцогу Винченцо купить картину, несмотря на все скандалы, связанные с именем Караваджо, а значит, был убежден в непреходящей ценности искусства, вне зависимости от нравственного облика творца. Тот факт, что сам Рубенс вполне мог считаться образцом добродетели, лишь прибавляет вес его суждению. Однако, помня о своем отце, Питер Пауль понимал природу человеческой слабости, даже пытаясь искоренить ее в собственной душе.

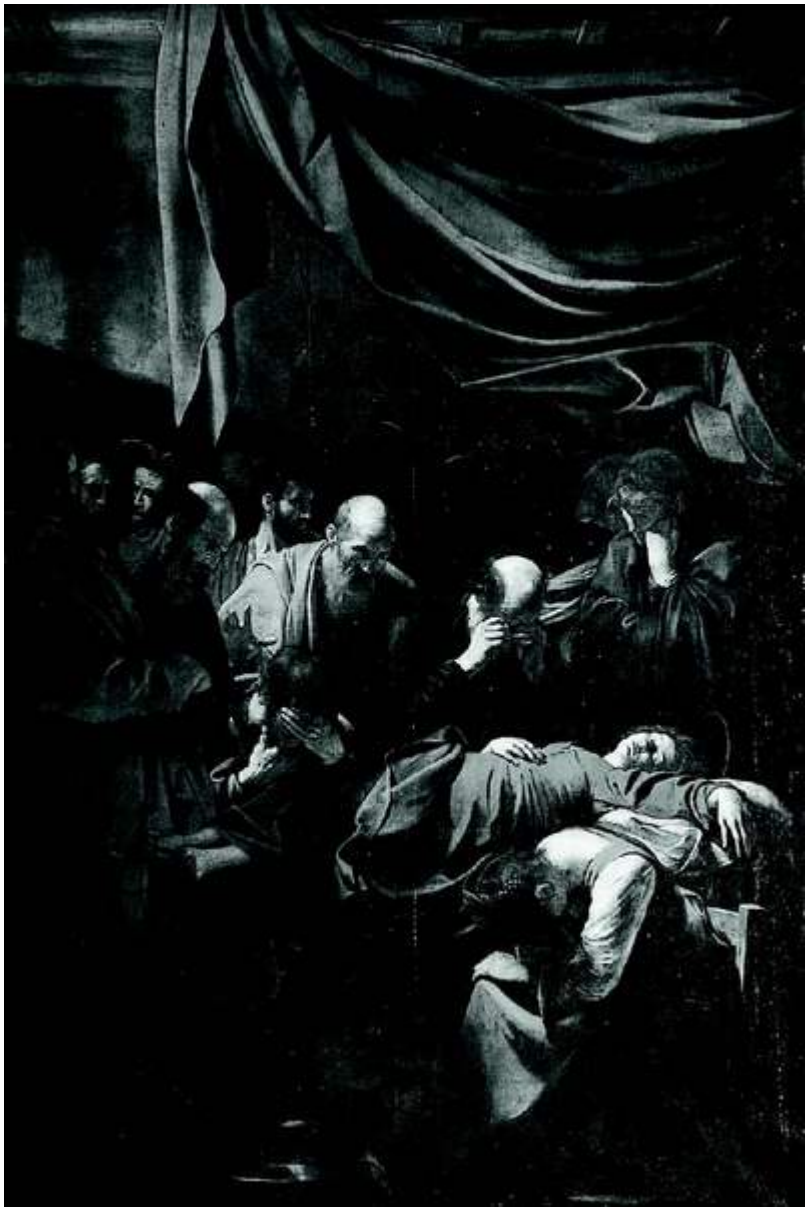
Рубенс сумел не только приобрести «Успение Богоматери» для герцога Мантуанского, но и выставить картину на всеобщее обозрение в течение недели, с 7 по 14 апреля 1607 года, уверенный, что ее истинная, глубокая религиозность заставит замолчать всех хулителей. Его затея оказалась столь успешной, что он вознамерился повторить ее, устроив столь же грандиозную рекламную кампанию для собственного полотна и показав алтарный образ там, где его увидят толпы восхищенных поклонников. Вместе их явно ожидал такой прием, что герцог просто не мог отказать.

Однако на сей раз Рубенс жестоко ошибся в своих расчетах. Возможно, потому, что за Караваджо для мантуанской коллекции только что уплатили триста пятьдесят крон, и это в то время, когда герцогская казна совершенно истощилась, Винченцо не стал покупать алтарную картину Рубенса. К концу февраля 1608 года Рубенс сменил тактику и с простительным нетерпением потребовал перевести ему запоздавшее жалованье, а также заплатить гонорар Кристофоро Ронкалли, который давным-давно закончил картину для личной часовни герцогини и теперь просил

за нее пятьсот крон. С точки зрения Кьеппио, за картину меньшего размера, чем «Успение Богоматери» Караваджо, это была непомерно высокая цена. Рубенс, служивший посредником при заключении сделки, написал: «Я поражен таким безразличием в вопросах оплаты», внезапно принимая тон антверпенского банкира.

Однако, вернувшись в Мантую весной 1608 года, он обнаружил, что сетования на истощившуюся-де казну совершенно беспочвенны. Пока алтарный образ, завернутый в бумагу и мешковину, лежал на полу в его мастерской в палаццо Дукале, двор предавался пышным увеселениям, свидетельствующим о невероятном расточительстве: впрочем, чего ожидать, если наследник правящей династии Франческо вступает в брак с представительницей семейства Габсбургов Маргаритой Савойской? В честь бракосочетания были исполнены опера Монтеверди «Ариадна» и балет, на водах Мантуанского озера галеры костюмированных турок сражались с галерами настоящих христиан, ночное небо озаряли фейерверки, всю Мантую освещали тысячи бумажных фонариков. Герцогство Гонзага превратилось в волшебную страну, царство эльфов. Казалось, конца-краю этому великолепию не будет.

Увы, герцог был смертен. В конце лета Винченцо, чувствуя приближение старости, решил в очередной раз отправиться на воды в Спа. Рубенса не пригласили сопровождать его. От Филиппа Рубенса приходили все более тревожные послания, в которых говорилось о мучивших их мать приступах астмы, и, пока Винченцо находился в Антверпене, сначала Филипп лично, а затем эрцгерцог Альбрехт в письме просили его позволить Питеру Паулю вернуться домой. Винченцо ответствовал, что его придворный живописец так любит Италию, что он не в силах будет согласиться и отпустить его. Однако к концу октября состояние Марии Рубенс серьезно ухудшилось. Из Рима, где Рубенс до сих пор готовился представить вниманию публики запрестольный образ для Кьеза Нуова, он написал Кьеппио, прося позволения поехать во Фландрию: уверяя герцогского секретаря, что вернется в Мантую, как только минует опасность, он тем не менее не стал дожидаться ответа. «Целую Ваши руки, моля не оставлять меня своей благосклонностью и Вас, и Его Светлость герцога, – завершил он свое прошение и подписался: – Ваш покорный слуга Питер Пауль Рубенс, salendo a cavallo [вскакивая в седло], 28 октября 1608 г.».



Караваджо. Успение Богоматери. 1605–1606. Холст, масло. 369 × 245 см. Лувр, Париж

Если дело происходило не зимой, письма обычно шли из Нидерландов в Италию чуть более двух недель. Весть о смерти Марии, посланная Филиппом, вероятно, пересекала Альпы, пока Питер Пауль спешил в Антверпен. Как мы знаем, он гордился своим умением ездить верхом и, возможно, проскакал весь путь из Италии во Фландрию, меняя лошадей в придорожных тавернах и нанимая мулов на горных перевалах. Но если из-под копыт его

скакуна и неслась пыль, все было тщетно, ибо, прибыв в Антверпен, Питер Пауль застал Филиппа в трауре и услышал, что мать их уже похоронили под сводами епископской церкви Святого Михаила, неподалеку от дома на Клостерстрат, где она провела последние годы. Нетрудно вообразить скорбь и угрызения совести, охватившие Рубенса при запоздалом приезде домой. Он уже не мог ничего поправить. Еще тяжелее было разбирать вещи покойной: кровати, столы, стулья, занавеси, белье, книги. Почти все имущество Мария оставила сыновьям, назначив их же исполнителями завещания. Может быть, Питер Пауль ощутил особенно острую боль, узнав, что в завещании все свои картины, кроме фамильных портретов, она передала в его собственность[153], ибо «он написал их и они необычайно хороши».

Рубенс исцелял свою скорбь единственным способом, который был ему доступен: спроектировав пышный алтарь в часовне, где была погребена его мать, и установив над ним прекрасное полотно, которое привез из церкви Кьеза Нуова. Отныне Мария Небесная взирает на бренные останки упокоившейся здесь Марии Земной, и обеих поминают как Madonna mediatrix, сострадательных заступниц грешного человечества.

Глава четвертая
Апеллес Антверпенский

I. Жимолость

Возможно, перспектива получить благословение на брак возле надгробия покойной свекрови не слишком-то обрадовала невесту. Однако едва ли Изабелла Брант стала проявлять недовольство. В конце концов, ей не исполнилось и восемнадцати, она была на тринадцать лет моложе супруга, а юным антверпенским девицам полагалось выказывать уважение к мужниной родне, даже если бы речь шла о могиле матроны, не столь известной своим благочестием, как Мария Пейпелинкс. К тому же аббатство Святого Михаила, где была погребена сия достойная дама, считалось чем-то вроде домашней часовни, ведь оно стояло на Клостерстрат, а Рубенсы и Бранты жили там же, в двух шагах от него, только по разные стороны церкви. Наверное, Изабелла не возражала. Она выходила за человека, который в ее родном городе слыл прекрасным принцем, и не успел он вернуться из Италии, как на него словно из рога изобилия хлынули почести и блага. А еще он был очень хорош собой, с высоким челом и прямым, четко очерченным носом, с каштановой бородкой и усами, в которых сквозили золотистые отблески, и ему очень шла не сходившая с его уст любезная придворная улыбка.

А какой видел свою невесту Питер Пауль? Прежде всего взгляд привлекали ее глаза, огромные, с кошачьим разрезом, глаза зоркой рыси, которую его римские друзья избрали эмблемой своей ученой Академии деи Линчеи. Глаза кокетливые, слегка приподнятые к вискам, словно вечно готовые рассмеяться, высокие изогнутые брови и чуть выгнутая верхняя губка – все сообщало ее лицу выражение шаловливой игривости. А еще она была изящной и стройной и ничем не напоминала приземистых и тяжеловесных фламандских девиц, частенько похожих на квашню в юбке. А еще, даже до заключения помолвки, он мог считать ее родственницей, ведь сестра ее матери, Мария де Мой, за год до описываемых событий вышла за Филиппа Рубенса. Жаль, что матери не довелось увидеть, как сыновья вступают в брак. То-то она порадовалась бы достойным партиям, узнав, что они породнились с дружелюбными и благожелательными соседями, которые поминают Яна Рубенса только добром. Подобно их

покойному и (по крайней мере, в торжественных случаях) горько оплакиваемому отцу, Ян Брант был адвокатом, но также блестящим знатоком латыни и находил время не только для юриспруденции и исполнения обязанностей одного из секретарей Антверпенского городского совета, но и для составления комментариев к Цезарю, Цицерону и Апулею, иными словами, во многом разделял интересы и жизненные цели братьев.

После венчания в доме Брантов наверняка был устроен пир. На торжество пригласили уважаемых людей Антверпена: бургомистров, членов городского совета, магистратов, казначеев гильдий, офицеров народного ополчения, тех, кто разбогател сам или чьи отцы разбогатели на торговле специями и тканями, брильянтами и шпалерами. У Брантов сошлись люди, предпочитавшие не кичиться своим капиталом, а потратить его на постройку дома и разместить там свои картины, древности и редкости: экзотические раковины и кораллы, римские камеи изящной работы, скелеты броненосцев и капибар. В разговоре, пересыпанном изысканными итальянскими и французскими восклицаниями, эти люди чаще касались не дел на бирже, а издания Марка Аврелия, которое они сейчас готовят к печати, или переписки с французским нумизматом – и в целом являли весьма незаурядную компанию.

Возможно, жених и невеста еще носили венцы по старинной фламандской традиции, однако местная музыка, исполняемая на гнусавых тромбонах-сакбутах и монотонно гудящих волынках, в такой среде уже сменилась изящными итальянскими мелодиями певучих скрипок. А поскольку никакое истинное веселье невозможно без декламации поэзии, присутствующие читали латинские стихи весьма выразительно, как их учили в школе. Впрочем, время от времени все лукаво перемигивались, словно комедианты на сцене, делали многозначительные паузы, прерывали себя вольными шутками. Все шаферы, встав из-за стола и решив блеснуть эрудицией, немедленно подхватывали знакомые формулы. Первое место среди них занимал немного рискованный гимн Гименею, богу брачных услад: «Мы призываем тебя этой ночью, радостной и столь же желанной моему брату, сколь и юной невесте. Сдержи сегодня свое девственное нетерпение, но завтра ты поклянешься, что ночь принесла тебе самый прекрасный день»[154]. Далее следовала непременная, хотя и несколько высокопарная дань уважения родителям, под коими в XVII веке надлежало понимать исключительно отцов: ныне здравствующего Яна Бранта, добродетельного и высокоученого («Нет никого, кто лучше разбирался бы в архивах нашего города и в обычаях наших предков»), и покойного Яна Рубенса,

прославляемого в заметно более ускоренном темпе («Нашего отца, сенатора, который столь же достойно толковал запутанные законы и давал советы нуждающимся в помощи, блистая красноречием»). Постепенно, входя во вкус, выступающий говорил все более восторженным тоном, позволял себе все более вольные намеки, прибегал ко все более мелодраматическим жестам и, наконец, разводя руками, объявлял: «Гименею уже не терпится возжечь брачный факел и вступить в домашнюю святыню, где он узрит супружеское ложе, арену венериных игр, предназначенную лишь для целомудренных битв».

Этот возглас, вероятно, сопровождается взрывами грубого хохота и более сдержанными смешками. Стучат сдвигаемые за тостами кубки, гости с многозначительным видом локтями толкают друг друга в бок. Невеста краснеет. Жених изображает показное отчаяние. Все тщетно. Брат, совсем развеселившись, неумолимо продолжает: «Юная невеста, останься наедине с женихом. Он любит тебя и нашепчет тебе на ушко самые сладостные слова, каковым может научить лишь бог любви. Он очарует тебя не только нежнейшими речами, но и сладострастными лобзаниями, словно Амур – Психею или Адонис – Венеру. Смирись, юная невеста. Таков закон».

А тем временем в городе, посвященном Богоматери, воцарилась весна, распустились цветы, жители обменивались благочестивыми пожеланиями. Перемирие длилось с 1607 года, однако официально оно было подписано в Государственной палате городской ратуши в апреле 1609-го. Антверпенское небо озаряли фейерверки. Всю ночь непрерывно звонили колокола. Вино лилось рекой, дымились трубки, и жители города предавались несбыточным мечтам. Вот откроется судоходство на Шельде, гавань вновь заполнится судами, во Фландрию вернутся тучные годы, старая столица воспрянет от мертвого сна, еще более сильная и могущественная, чем прежде, и настанет новый золотой век. Кто знает, вдруг даже семнадцать нидерландских провинций снова объединятся? Увы, большинство из тех, кто возносил горячие мольбы Господу, чая подобного воссоединения, в отличие от Рубенса, никак не уповали на дух компромисса, терпимости и всеобщего примирения. Например, антверпенские иезуиты, недавно получившие в собственность новый коллеж, страстно мечтали о таком союзе, но лишь для того, чтобы еретики севера признали свои греховные заблуждения и вернулись в лоно Католической церкви и под власть испанской короны. А к северу от Шельды кальвинистские проповедники, не слишком-то обрадовавшиеся перемирию, тоже молились о союзе, но заключить его с «заблудшими» южанами, по их мнению,

позволила бы только священная война под знаменем протестантизма.

Умеренную же позицию занимали прагматики, те, кто содействовал заключению перемирия, а сейчас не испытывал иллюзий относительно его будущего. Финансовый ущерб, который война нанесла экономике Голландии, убедил великого пенсионария Голландской республики Йохана ван Олденбарневелта, что нужно положить конец боевым действиям. Какое-то время судьба благоволила голландцам, их корабли чаще нападали на испанские суда и разоряли испанские владения, чем наоборот. Однако в последнее время казна голландских городов стала опустошаться настолько, что пополнить ее могло лишь карательное налогообложение. Одновременно в Кастилии бывший покровитель Рубенса герцог Лерма пришел к выводу, что армия Фландрии – это бездонная бочка, в которой бесследно исчезает мексиканское серебро, а ведь с помощью этих денег можно было бы спасти испанскую корону от банкротства. Его консервативное мнение разделял герой нидерландских войн маркиз Спинола, и вместе они всячески уверяли в этом короля Филиппа III. После долгих размышлений, сомнений и терзаний король и его министр объявили Альбрехту и Изабелле, что согласятся на перемирие и, принимая условия голландцев, отныне будут считать семь Соединенных провинций «свободными государствами». В качестве компенсации голландцы должны были отказаться от военного и колониального присутствия в Ост-Индии, которую Испания действительно опасалась утратить под их натиском. Однако Олденбарневелт даже не стал рассматривать ни этот призыв, ни подготовленное испанцами как запасной вариант требование разрешить в Голландской республике открытое католическое богослужение. В конце концов Габсбурги на глазах у всей Европы снесли оскорбление и выбрали перемирие, дав измученным Нидерландам передышку, чтобы восстановить силы и средства[155].

В глазах некоторых старых друзей Рубенса, например Каспара Шоппе, перемирие равнялось позорному поражению. Несмотря на военные неудачи, Шоппе до сих пор верил в возрождение христианской империи, абсолютной и неделимой. Однако он со своими иезуитскими мечтами пребывал далеко в Риме. В Антверпене же семьдесят семейств, фактически правивших городом (в большинстве своем друзья Рубенса), открыто ликовали, приветствуя передышку. Перемирие означало воздух, свет и жизнь, то, чего им так мучительно недоставало. Эрцгерцоги Альбрехт и Изабелла тоже увидели в перемирии новый шанс начать все с чистого листа и не преминули им

воспользоваться. Еще до 1605 года они вызвали из Рима одного из наиболее одаренных фламандских деятелей искусства – живописца, инженера и зодчего Венселя Кобергера. Ему предстояло служить при брюссельском дворе. Вместе с эрцгерцогами Кобергер разработал весьма честолюбивый план строительных преобразований, включавший в себя возведение иезуитских церквей в Брюсселе и Антверпене, новых паломнических часовен в местах, освященных чудесами Девы Марии, а также, поскольку благочестию полагалось идти рука об руку с процветанием, канала, который должен был соединить Шельду и Маас, тем самым обходя голландскую блокаду устья Шельды[156].

Можно было ожидать, что Рубенса удостоят тех же почестей и привилегий, каковые до него пожаловали Кобергеру и Яну Брейгелю, сыну великого Питера. Пожалуй, эрцгерцогов даже обеспокоил тот факт, что Рубенс пока не принял окончательного решения – остаться ему навсегда в Антверпене или уехать. С другой стороны, он еще не уведомил и герцога Мантуанского, что не вернется в Италию, а суровой фламандской зимой 1608/09 года, наверное, ностальгически вспоминал южные небеса и своих дорогих товарищей, живущих в Риме. Одному из них, доктору Иоганну Фаберу, «Эскулапу», излечившему его от плеврита, он признавался 10 апреля, что «еще не решил, осесть ли на родине или навсегда переселиться в Рим»[157]. «Навсегда» – весомое слово, особенно в устах человека, столь сдержанного в речах, как Рубенс. Однако, как он написал Фаберу, его «пригласили на самых лестных условиях». «Здешние властители также не оставляют усилий, тщась залучить меня к себе, и делают мне весьма заманчивые предложения. Я получил письма от имени эрцгерцога и Ее Светлости инфанты, и оба они просят меня не покидать Фландрию и поступить к ним на службу. Впрочем, несмотря на все их великодушие и щедрость, я не испытываю желания вновь возвращаться на придворное поприще»[158].

Вероятно, Альбрехт и Изабелла осознавали, какие сомнения гнетут Рубенса. Они прекрасно знали Винченцо Гонзага и могли представить себе, как же художнику не хочется вновь жертвовать своей свободой, всецело переходить в распоряжение принца, просить разрешения поселиться там-то и там-то, испрашивать позволения написать такую-то и такую-то картину, умолять заплатить ему столько-то и столько-то. Поэтому они решили облегчить его существование. Рубенсу не вменялось в обязанность жить при дворе в Брюсселе, он мог остаться в Антверпене (подобную привилегию самому выбирать место жительства они уже даровали Яну Брейгелю). Он будет получать жалованье

пятьсот флоринов в год, однако в счет этого жалованья напишет только их портреты, а более, согласно условиям контракта, никто не станет требовать от него работы, которую он не выбрал бы сам. За любые другие картины, которые он выполнит специально для эрцгерцога, ему заплатят отдельно. Также он освобождался от ограничений, которые распространялись на членов гильдии Святого Луки: в частности, он мог брать любое число учеников и взимать за обучение живописи любые деньги. А на случай, если и этого Рубенсу будет мало, его избавляли от уплаты всех государственных и городских налогов.

Какие бы предложения Рубенс ни получил в Риме, едва ли они были столь же соблазнительны, как фламандские, и в конце сентября жалованной грамотой Альбрехт и Изабелла официально объявили, что Рубенс «оставлен при дворе, назначен на должность придворного живописца, утвержден в оной и облечен всеми полномочиями, полагающимися живописцу нашего *антверпенского особняка*»[159]. Если, свыкнувшись с мыслью о том, что остается дома, он все же тосковал по Италии, то теперь мог наслаждаться ею на расстоянии, в компании «романистов», антверпенского общества художников и ученых, в разные годы живших в Риме, а ныне обсуждавших римские древности и современные красоты на встречах своего кружка. Вступить в это общество, где уже состояли его брат и тесть, Рубенса в июне 1609 года пригласил основатель Ян Брейгель. Помимо Рубенса, там числились такие живописцы, как Себастьян Вранкс и его бывший учитель Отто ван Вен, и с ними он мог предаваться приятным воспоминаниям о жизни в Риме. Возможно, это было не столь упоительно, как жить в одном доме с Филиппом на Виа делла Кроче, но, по крайней мере, у него появилась возможность поболтать о кардиналах и их библиотеках и в том же 1609 году скорбеть об уходе двоих великих современников, Караваджо и Адама Эльсхаймера. В обоих случаях Рубенс и его друзья, по обычаю неостоиков, позволили себе произнести несколько морализирующих сентенций о таланте, преждевременно погубленном собственными слабостями, и осиротевшем искусстве. Разумеется, пороки Караваджо были всем известны. Однако «синьор Адам», как любовно называет его Рубенс в письме Фаберу, «не имел себе равных в композициях со стаффажем, пейзажах и многих других жанрах», но «умер в расцвете своих сил и способностей»; отчасти он сам навлек на себя гибель, по мнению Рубенса, «своей греховной леностью, лишив мир множества прекрасных творений, погрузившись в бездну горести и в конце концов впав в отчаяние, а ведь делами рук своих он мог прославиться и снискать немалое состояние»[160].

Но никому не пришло бы в голову обвинять самого Рубенса в том, что он забывает о славе и деньгах, или в том, что он понапрасну растрачивает отпущенное ему время. Его распорядок дня являл собою идеал энергии и дисциплины. По словам его племянника Филиппа (переданным французским критиком Роже де Пилем), он вставал в четыре часа утра, шел к обедне, с первыми лучами солнца принимался за работу и одновременно, занимаясь рисунком либо живописью, просил слугу или ученика читать ему вслух классиков древности. В еде он, как почти во всем, также проявлял умеренность и в особенности ограничивал употребление мяса, «опасаясь, что насыщающие его пары помешают ему всецело сосредоточиться на картине и что, принявшись за работу, он не сможет переварить съеденное мясо». В городе, где вино и пиво текли рекой, он пил очень мало и неизменно совершал по вечерам конную прогулку на «прекрасном испанском скакуне»[161]. Однако, несмотря на всю обдуманную умеренность, в его облике не было ничего сурового. Он всегда с искренней сердечностью принимал гостей и с готовностью давал полезные советы и важные сведения многочисленным корреспондентам. Но самое главное, аскет никогда не создал бы картины вроде тех, что написал Рубенс в первые годы после своего возвращения в Антверпен: чувственных, нежных, насыщенных яркими, опьяняющими красками.

«Поклонение волхвов», заказанное Рубенсу Антверпенским городским советом в 1609 году, дабы увековечить заключение Двенадцатилетнего перемирия, как будто написано на сюжет Священного Писания, но в действительности являет зрителю столь же роскошную праздничную процессию, сколь запечатленные на холсте для венецианских дожей Тицианом или Тинторетто. Подготовительная стадия этой картины, весьма эффектный эскиз маслом, ныне хранящийся в Гронингене, свидетельствует о том, что Рубенс, по словам одного биографа XVII века, работал «яростной кистью», «la furia del pennèllo», с феноменальной свободой и легкостью воплощая свой замысел и вылепливая персонажей оттенками цвета. На эскизе факелы сияют на фоне ночного неба, освещая сцену, в центре которой – коленопреклоненный царь. Он облачен в роскошный, расшитый золотом плащ, словно отражающий блеск его дара, приносимого Младенцу Христу. Его соратники выглядят столь же царственно: у одного длинная, пушистая седая борода, приличествующая пророку, струится по пурпурному бархатному одеянию, другой, африканец Валтасар, красуется в белоснежном магрибском бурнусе и тюрбане. Как и в случае с «Крещением», Рубенс снова заимствует у Микеланджело целый отряд обнаженных атлетов, на

сей раз исполняющих роль носильщиков: им доверены царские дары и грузы. Мощные спины и напряженные мышцы этих согнувшихся под «багажом» атлетов составляют разительный контраст к сцене вокруг яслей, где Богоматерь, в на удивление пышном наряде, поддерживает под слабую спинку натуралистично изображенного Младенца Иисуса, принимающего дары. В окончательной версии Мария предстает в традиционном, более скромном синем мафории, а визуальный центр картины перенесен от коленопреклоненного царя к стоящему, облаченному в пурпур, в то время как свиту составляют характерные персонажи: длинноносые визири в тюрбанах, увлеченные беседой, дюжие воины и стадо верблюдов. После того как картину приобрел король Филипп IV Испанский, Рубенс существенно переписал ее во время своего пребывания в Мадриде в 1627 году, прежде всего включив собственный портрет в облике конного рыцаря и, разумеется, не забыв меч и орденскую цепь. Впрочем, в обоих вариантах атмосфера восточной роскоши, зрелище драгоценных тканей и сокровищ грозит вытеснить невинность и простоту евангельской сцены. Однако именно таким полотном антверпенские патриции, обитатели мира, в котором близко соседствовали благочестие и пышность, стремились украсить свое церемониальное пространство.

Питер Пауль Рубенс. Поклонение волхвов. 1609. Холст, масло. 320 × 457 см. Прадо, Мадрид

Рубенс как творческая личность органично сочетал нравственность и чувственность, словно унаследовав благочестие от матери и страстность от отца. Еще на ранних этапах его антверпенской карьеры ему, подобно Караваджо, необычайно удавались сюжетные картины, где необходимо было показать одновременно физическую силу и психологическую сложность персонажей. По-видимому, именно такая картина требовалась другу Рубенса Николасу Рококсу, бургомистру Антверпена, для украшения парадного зала, «grootsalet», его элегантного дома на Кейзерстрат, поскольку он повесил «Самсона и Далилу» Рубенса прямо над камином, чтобы картина сразу привлекала взор вошедшего. Глядя на «Самсона и Далилу», можно опять-таки составить инвентарный список иконографических элементов, почерпнутых Рубенсом для этой великолепной картины из его бездонной сокровищницы: бюст римлянки, послуживший прообразом для головы Далилы, стоящую в стенной нише античную статуэтку Венеры и Амура с повязкой на глазах, горящую свечу, эмблему сладострастия, которую держит в руке старая сводня (выходит, Рубенс разделял распространенное мнение, что Далила была блудницей), скрытое присутствие Микеланджело, ощущающееся в монументальной фигуре атлетического героя и его возлюбленной, которые повторяют позы Леды и лебедя с одноименной картины флорентийца. Однако «Самсон и Далила» есть нечто большее, чем собрание этих банальностей. Производимый ею эффект создается продуманным сочетанием нежности и грубой силы, иногда настолько удивительным, что некоторые искусствоведы ошибочно отрицали авторство Рубенса[162]: розовая рука Далилы тонкими, сужающимися к концам перстами ласкает смуглую спину Самсона; сосредоточенным, осторожным движением недруг, готовый его пленить, неловко подносит руку с ножницами к кудрям спящего гиганта, тщась остричь его и не разбудить; капитан филистимской гвардии бросает на солдата гневный взгляд, безмолвно приказывая ему не шуметь; Далила не может пошевелиться под мощным телом Самсона, ее неподвижные гладкие ножки выделяются на фоне звериной шкуры, охватывающей его бедра. В этот последний, роковой миг покоя, царящего под складками тяжелого фиолетового балдахина, еще различимы приметы животной страсти: содроганиям чувственного восторга словно вторит переливчатый алый шелк одеяния Далилы, ее белоснежная рубашка смята и неловко сдвинута, словно Самсон растерзал ее в нетерпении приникнуть поцелуем к пышной груди. Самсон погрузился в блаженное забытье, навеянное сексуальным пресыщением, его рот

приоткрыт, ноздри чуть расширены, одна рука расслабленно отведена в сторону, другая покоится на лоне возлюбленной, и к ней он прижимается щекой. Он есть воплощение грубой силы, достойной жалости, всемогущества, которому вот-вот суждено обратиться бессилием.

Питер Пауль Рубенс. Самсон и Далила. Ок. 1609. Дерево, масло. 185 × 205 см. Национальная галерея, Лондон

Самсон и Далила – не единственные возлюбленные, написанные Рубенсом в первый год брака. Но если ветхозаветная история в самых чувственных деталях повествует о роковых последствиях безудержной страсти, то «Автопортрет с Изабеллой Брант» можно воспринимать как полную ей противоположность, как аллегорию любви, которая нисколько не тяготится узами брака и даже счастлива ими. Хотя это неофициальный, не парадный портрет, внешние правила приличия, которым подчиняется жанр супружеского портрета, вполне соблюдены. Изабелла сидит на земле, ниже Питера Пауля, и вся ее поза говорит о послушании и смирении, а они столь пристали добродетельной супруге. Ее правая рука лежит на манжете его

рукава, и жест этот выглядит неформальной версией «dextrarum iunctio», «соединения рук». Еще в Античности оно символизировало священный и нерасторжимый брачный союз, а в католической Фландрии и в протестантской Голландии украшало бесчисленные обручальные кольца, изготовляемые на заказ «венчальные монеты» и медали, а также множество других памятных предметов[163]. Даже жимолость, осеняющую их и скрывающую под пологом своих ветвей, можно воспринимать как некий вариант виноградной лозы, в сборниках нравоучительных эмблем того времени неизменно обвивающейся вокруг мощного ствола дуба или вяза, который был призван изображать супруга. Однако Питер Пауль – не только надежная опора Изабеллы, но и ее храбрый рыцарь, «dappere ridder»; не случайно его левая рука охватывает изящно выкованный эфес шпаги жестом, приличествующим рыцарю, который защищает свою даму. Не столь важно, что Рубенс еще не был посвящен в рыцари, а значит, не имел права носить шпагу: его отец и другие адвокаты давным-давно постановили, что семьи юристов можно приравнять к дворянским, а Рубенс только распространил это допущение на придворных художников[164].

Питер Пауль Рубенс. Автопортрет с Изабеллой Брант. Ок. 1610. Холст, масло. 174 × 132 см. Старая Пинакотека, Мюнхен

Задумывая ту или иную картину, Рубенс для начала тщательно просматривал свои неиссякаемые сокровищницы, архивы визуальных и текстуальных образов, в поисках облика, ассоциаций, поз, жестов, деталей. Однако он не ограничивался этой стадией работы. За нею следовала другая, на которой Рубенс «оживлял» эти визуальные условности, облекая их плотью и кровью и придавая им естественность. На этом пути он

продвинулся уже достаточно далеко, создавая генуэзские портреты, а автопортрет с Изабеллой в конечном счете замечателен не столько тем, как в нем механически повторяются традиционные клише, сколько тем, как он нарушает их, незаметно размывая их границы. Прежде супружеские портреты часто писались на фоне Эдемского сада, а их скрытое послание заключалось в том, что христианский брак искупает грех Адама и Евы. Однако Рубенс словно воссоздал для себя и Изабеллы невинность Эдемского сада до грехопадения. На двойном портрете Эдем сведен к беседке, укрывающей влюбленных, но в нем отсутствуют привычные атрибуты ренессансного сада Венеры, все эти перголы, фонтаны, лабиринты, а вместе с тем и негативные коннотации, присущие этому типу заколдованного царства. Вместо этого Рубенс помещает себя и Изабеллу в некое подобие естественного, «неприрученного» сада. Под ногами у них простирается ковер из мятлика и папоротника, над головой переплелись ветви дикой жимолости. На фоне темной листвы выделяются кудрявые пестики и тычинки, их кончики ярко освещены, они словно излучают сияние, зримый эквивалент не ощутимого зрителем густого сладостного аромата, которым напоен сельский воздух. Цветочный мотив подхватывает сначала узор на расшитом корсете Изабеллы, потом золотистая отделка ее юбки и, наконец, ступня ее мужа, вокруг которой подол Изабеллы обвился, как лепесток. Достоинство изображенных на этом двойном портрете сочетается с игривостью: девический кружевной чепчик Изабеллы скрывает ее кудри, однако поверх него она носит соломенную шляпу с дерзко отогнутыми полями; щегольские, горчичного цвета чулки ее мужа изящно оттеняет едва заметная золотистая подвязка; Изабелле пришлась по вкусу ее новая жизнь, не зря же она лукаво улыбается одними уголками губ и глазами. Поза Питера Пауля свидетельствует о том, что уроки Италии не прошли для него даром. Он предстает воплощением того, что итальянцы именовали *sprezzatura*, – умения властвовать и заставлять себе подчиняться без вульгарного ухарства, он есть само достоинство, смягчаемое и увенчанное изящной непринужденностью. Блеск его шелкового камзола свидетельствует о его светских успехах, четко очерченная челюсть выдает серьезность его намерений. Всей его фигуре присущ простительный оттенок самолюбования; достаточно обратить внимание на то, как выглядывает шея из отворотов отложного кружевного воротника, и это в то время, пока в консервативном Антверпене большинство еще сохраняло верность старинным брыжам[165].

Это полотно настолько внушительно, что его можно

воспринимать как своего рода алтарный образ в храме супружества. Однако главный композиционный прием, лежащий в ее основе, – это извивы латинской буквы «S». Она начинается на макушке супруга, сбегает по его плечу и правой руке, проходит через соединенные руки Питера Пауля и Изабеллы, пересекает грудь супруги, повторяет очертания ее левой руки и теряется в складках ее пурпурной юбки. Они навсегда связывают Питера Пауля и Изабеллу изящными, но нерасторжимыми узами.

II. Тюльпаны

Двадцать первого марта 1611 года в церкви Святого Андрея крестили первого ребенка Изабеллы и Питера Пауля, девочку, нареченную в честь прабабушки Кларой Сереной. Пять месяцев спустя, 28 августа, умер дядя и крестный отец малышки. Он был погребен в аббатской церкви Святого Михаила, где за три года до того похоронил свою мать Марию[166].

Что чувствует человек, потерявший лучшего друга? Что чувствует человек, потерявший в лице лучшего друга одновременно и брата, особенно если брат и новорожденная дочь – это все, что осталось от его семьи, некогда насчитывавшей девятерых? Историки не устают повторять, что об этом мы можем только догадываться, что скорбь XVII века мы в силах разделить не более, чем погребальные ритуалы Древнего Шумера, что вездесущая чума и дизентерия поневоле заставляли ожесточиться и огрубеть сердцем. Историки предупреждают нас, что внезапная кончина близкого человека, которая сегодня повергла бы нас в глубокую печаль, воспринималась нашими предками как непререкаемая воля Провидения. Разумеется, отчасти они правы, когда предостерегают нас от того, чтобы наделять собственными чувствами культуры, еще ничего не ведающие о восторгах и муках романтической души. Впрочем, иногда они ошибаются, пеняя нам за то, что мы потрясенно узнаем собственную боль в муках предков, отделяемых от нас целыми веками. В конце концов, историки преследуют свои корыстные цели, настаивая, что прошлое-де – чужая, далекая страна, а им принадлежит монополия на перевод с ее незнакомых нам языков. Но иногда необходимости в таком переводе нет. Бывает, что, несмотря на все культурные различия, наш отклик оказывается непосредственным и эмоциональным, и мы вполне можем вообразить себя на месте скорбящих любой эпохи, любого столетия.

Питер Пауль Рубенс. Портрет Изабеллы Брант. Ок. 1622. Бумага, итальянский карандаш, сангина, белила. 38,1 × 29,2 см. Британский музей, Лондон

Значит, мы в состоянии понять, что чувствовал Рубенс, когда летом 1626 года Изабелла Брант умерла тридцати пяти лет от роду, возможно от холеры, эпидемия которой, начавшаяся в Антверпене за год до этого, как раз шла на убыль. Соблюдая декорум, друг Рубенса, француз Пьер Дюпюи, послал живописцу письмо с обычными утешениями скорбящему вдовцу, советуя ему смиренно принять волю Господню, пути коего неисповедимы, и уповать на то, что время исцелит его рану. Поскольку Рубенс прекрасно знал и как будто разделял философские взгляды стоиков, казалось бы, он должен был принять эти утешения с христианским фатализмом. Но он повел себя совершенно иначе.

Поблагодарив Дюпюи за напоминания «о неумолимости судьбы, что пренебрегает нашими страстями и, будучи проявлением Высшей воли, не обязана давать нам отчет в своих поступках», а также за «надежду, что время излечит боль», он продолжал: «Полагаю, Ваши утешения помогут мне в том, где оказались бессильными доводы разума. Не стану уверять, будто мне по силам достичь стоического хладнокровия и самообладания. Я не верю, что глубокая, теплая и дружественная привязанность не пристала человеку и что можно быть совершенно безразличным ко всему на свете… Воистину, я утратил прекрасную спутницу жизни, которую нельзя было не любить, хотя бы по той причине, что она была совершенно лишена пороков, обыкновенно свойственных ее полу. Ей были нисколько не свойственны капризы или женские слабости; напротив, она была исполнена доброты и неизменно честна. А потому за свои добродетели она была всеми любима при жизни и горько оплакиваема после смерти. Подобная утрата не может не вызвать глубокой скорби. Несомненно, я должен уповать на то, что Забвение, дитя Времени, исцелит меня от мук. Однако едва я вспоминаю о женщине, которую любил и лелеял всю нашу совместную жизнь, как меня охватывает печаль. Возможно, я предприму какое-нибудь путешествие, просто чтобы удалиться от множества вещей, напоминающих мне о покойной и заново переполняющих мою душу скорбью»[167].

Не осталось ни одного письма, из которого явствовало бы, что в душе Рубенса точно так же боролись стремление сохранить философическое самообладание и глубокая скорбь, когда он узнал о смерти брата. Однако, учитывая их привязанность, их внутреннюю близость, нет оснований думать, что Рубенс не был убит горем. Филипп умер в возрасте всего тридцати шести лет, в расцвете своих дарований и способностей, обласканный судьбой; подобно тестю Рубенса Яну Бранту, он занимал чрезвычайно престижный и важный пост одного из четырех секретарей городского совета. Хотя он отверг ученую карьеру в Лувене, Филипп по-прежнему уделял много времени науке; он издавал античные тексты и совершенствовал труд, начатый им в соавторстве с Питером Паулем еще в Риме. Перед ним открывалось поприще высокообразованного патриция, идеально сочетающее жизнь деятельную и жизнь созерцательную.

Впрочем, нам известно одно свидетельство скорби, в котором Рубенс все-таки увековечил память брата. Но это не письменный документ, а так называемая картина «Четыре философа», ныне находящаяся в палаццо Питти и почти наверняка написанная в 1611–1612 годах. Приступая к работе, Рубенс явно задумывал

нечто большее, чем простой групповой портрет: в пользу подобного предположения говорят не только размеры картины. Куда более значимо, что Рубенс объединяет в ее пространстве живых (Питера Пауля слева и Яна Воверия справа) и мертвых (Филиппа с пером в руке и его учителя Липсия, властным жестом указывающего на какое-то место в раскрытой перед ним книге). Хотя ни один из персонажей не смотрит прямо на своих соседей, это произведение все же можно счесть некоей беседой обитателей посюстороннего мира с уже ушедшими, неопровержимым свидетельством их интеллектуальной и духовной общности. Их родство провозглашают тюльпаны, ведь не случайно закрытые бутоны, символизирующие покойных, и распустившиеся цветы, аллегорически представляющие живых, стоят в одной стеклянной вазе. Одновременно эта яркая, красочная деталь служит напоминанием об одном из величайших достижений Липсия – об основанном им в Лейдене ботаническом саде, непосредственном предшественнике университетского ботанического сада. В трактате «De Constantia» («О постоянстве») Липсий сам писал о карликовом дикорастущем тюльпане вида Tulipa tulipae. Этот вид тюльпана, по преданию, привез из Персии или Турции посланник императора Фердинанда Габсбурга Гислен де Бусбеке, фламандец, хорошо знакомый изображенным на портрете, и в конце концов скрестил с другими видами в Лейдене еще один переселившийся туда фламандец, наиученейший из нидерландских ботаников Карл Клузиус[168]. Тюльпаны, поставленные в нише рядом с бюстом Сенеки, словно бы задают смысловую тональность картины. Бессмертие отказывает смерти в ее праве, не позволяет ей расторгнуть узы дружества и за могилой, подтверждая, что братья и друзья, наставники и ученики, идеалы классической древности и их современные ревнители, а также, не в последнюю очередь, любители тюльпанов неразлучны, несмотря ни на что.

Прошлое властно вторгается в настоящее, судя хотя бы по пейзажу, который открывается меж классическими колоннами, обрамляющими портретную группу. Во времена Рубенса Палатинский холм с церковью Сан-Теодоро (Святого Теодора), изображенный на картине от Капитолия, считался местом основания Рима; там, по легенде, волчица вскормила Ромула и Рема. С Палатинским холмом братьев Рубенс связывали и личные воспоминания: здесь они запечатлевали в своих блокнотах и тетрадях овеянные славой римские древности. Эти четверо гуманистов были в равной мере взращены и воспитаны римской культурой, а еще их соединяли узы памяти, различимые в многочисленных деталях картины. Преданность Питера Пауля

брату символизирует одна подробность из мира природы – клематис, вьющийся по колонне над головой Филиппа. Филипп, в свою очередь, указывает пером на сочинения своего учителя Липсия, а Липсий почти касается левой рукой правой руки Воверия, которого назначил своим душеприказчиком.

Череда взаимосвязей на этом не обрывается. Филипп помогал хворающему Липсию завершить грандиозное издание трудов Сенеки, а в своей поэме, включенной в книгу «Electorum Libri II» (которую проиллюстрировал Питер Пауль), вообразил, как бюст римского стоика оживает и из-за плеча Липсия взирает на ученого за работой. Более того, он имел в виду вполне конкретный бюст, неверно идентифицированный итальянским гуманистом Фульвио Орсини как голова Сенеки; по всей вероятности, Питеру Паулю живописное изображение Псевдо-Сенеки было знакомо еще до отъезда в Италию в 1600 году. Впрочем, в Риме он увидел в палаццо Фарнезе и оригинал и был столь растроган им, что запечатлел его в разных ракурсах в целом цикле рисунков. Возвращаясь в 1608 году в Антверпен, он взял с собою его копию; именно она стоит в нише на портрете четырех философов, рядом с тюльпанами, данью памяти ушедших, воссоздавая еще одно звено цепи, соединяющей древность, недавнее прошлое и последующие поколения. Бюст Псевдо-Сенеки в качестве подобного звена кажется тем более убедительным, что в Сенеке издавна было принято видеть философа, утомленного трудами на поприще общественного служения, а также внутренней борьбой, которую он вел, стремясь примирить свои обязанности перед императором с долгом совести и долгом по отношению к ученикам. (Изможденный лик Псевдо-Сенеки, его благородное чело и запавшие щеки как нельзя лучше соответствуют этому вымышленному образу.) Липсия также воспринимали не только как издателя, но и как последователя Сенеки, ведь на долю ему выпала та же дилемма: возможно ли сочетать повиновение существующей власти с честностью перед самим собой? – и она едва его не сокрушила. Картина прославляет Липсия как воплощение философа серебряного века римской культуры: недаром он словно изрекает истины для вечности, подобно Сенеке, который, согласно античным источникам, продолжал наставлять учеников, даже по приказу Нерона вскрыв себе вены и истекая кровью.

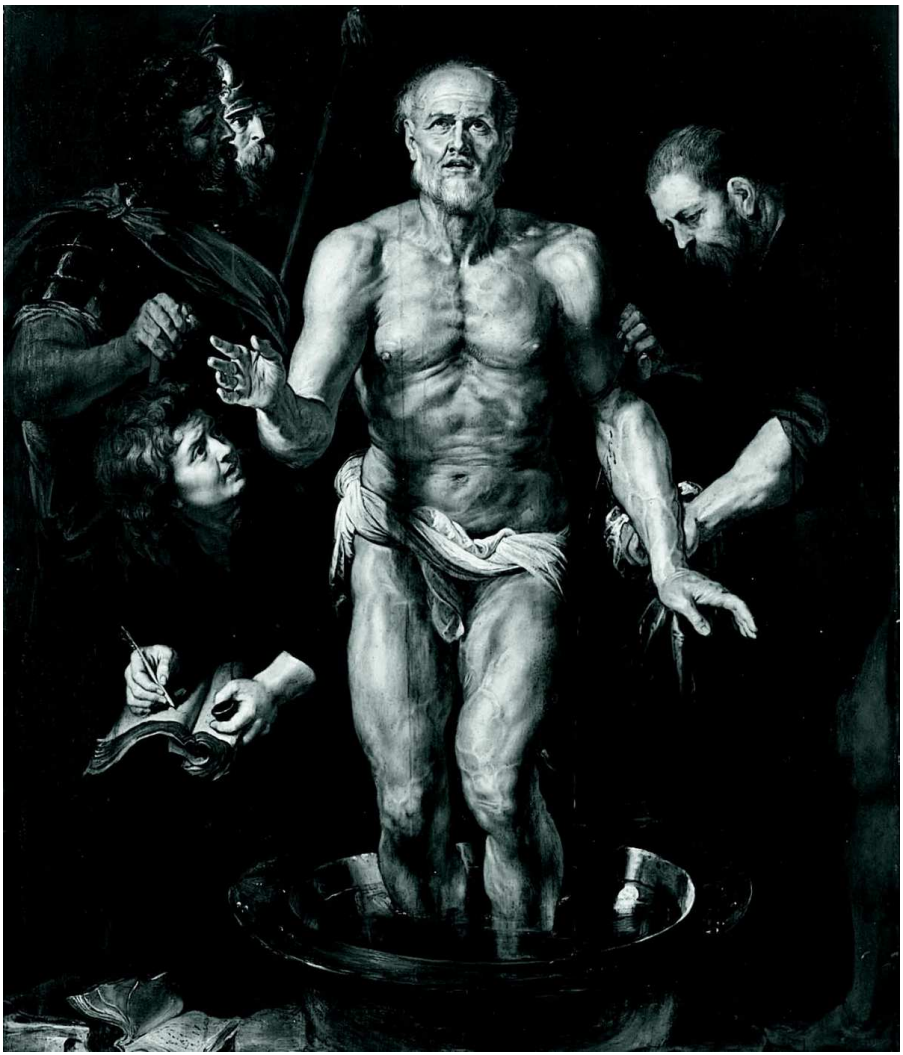
Питер Пауль Рубенс. Автопортрет с Юстом Липсием, Филиппом Рубенсом и Яном Воверием («Четыре философа»). Ок. 1611–1612. Дерево, масло. 167 × 143 см. Палаццо Питти, Флоренция

Именно такую «Смерть Сенеки» Рубенс написал за два года до «Четырех философов». Это еще один опыт Рубенса в изучении жестокости и тщания. Лекарь, который, по свидетельству Тацита, всячески противился указаниям философа, на картине старательно выполняет свою тяжкую обязанность, затягивая жгут и одновременно сжимая правой рукой нож, только что вскрывший артерию мудреца. Из раны яркая, выписанная с детальной точностью струйка крови брызжет в золотой таз, сравнимый размерами с небольшой ванной. Справа от Сенеки его ученик, с

пером и чернильницей в руках, завороженно приоткрыв рот, внимает ему, ловя каждое слово и будто запечатлевая услышанное кровью философа. Как и в случае со всеми шедеврами Рубенса этого периода, картина изобилует конкретными, осязаемыми, достойными натюрморта деталями, вроде тетради, которую молодой человек, пишущий на колене, для удобства сложил пополам. Они подмечены настолько точно, что превращают нравоучительную визуальную проповедь в глубоко человеческую драму. Воины, посланные Нероном, ничем не напоминают классических статистов, скорее они – поседевшие в походах ветераны, однако они невольно склоняются пред силой истины, исходящей из уст философа и освящающей его последние мгновения. Параллели со страстями Христовыми очевидны и едва ли не граничат со святотатством: на мученике – набедренная повязка, повторяющая традиционный иконографический атрибут «Ecce Homo» и «Мужа скорбей», внезапное, исполненное восторга обращение копьеносца приводит на память сотника Лонгина, уверовавшего, как только пронзил бок Христа. Лицо одного из воинов буквально излучает какой-то внутренний свет, свидетельствующий об обретении истины и напоминающий сцены Распятия[169].

Если Сенеку можно считать отцом стоической веры, то Липсия – его верным апостолом. Поэтому нельзя исключать, что на обсуждаемом групповом портрете он указывает на текст, которым особенно прославился в Европе, то есть на трактат о постоянстве, опубликованный в 1584 году в Лейдене. Скептически настроенные критики его взглядов не уставали насмешничать, что вот-де какова смелость человека, профессорствовавшего поочередно в кальвинистском университете Лейдена, в лютеранском университете Йены и католическом университете Лувена, и он еще дерзает наставлять других в добродетели постоянства! Однако в глазах страстных поклонников Липсия переменчив и неверен был мир, а не их учитель, и Рубенсу удается наделить философа честностью и прямотой, в точности передав его изможденное лицо, высокое чело неподкупного мыслителя и отороченный леопардовым мехом плащ, который он обыкновенно носил и который завещал коллегии в Галле. И наконец, на картине, в кругу ревностных поклонников Юста Липсия, появляется еще один персонаж, пожалуй более всех преданный его памяти: это охотничий пес, который сидит, положив лапу на колено Воверия, словно побуждая его скорее покориться воле покойного и сделаться его душеприказчиком. Не стоит и упоминать о том, что философ написал ученый трактат о собаках, восхваляя их верность и

преданность, а также силу и, в сравнении с другими животными, незаурядный ум. На протяжении всей жизни он держал собак, и, судя по оставленным им описаниям, на групповом портрете изображен Мопс, который после безвременной гибели Сапфира в котле с кипятком унаследовал завидное место «первого пса» стоика, предмет вожделения многих других собак. А всякий, кто столь же хорошо разбирался в деталях античных саркофагов, как Рубенс, наверняка знал об обычае помещать рядом с изваянием покойного статую его любимой собаки, дабы пес сопровождал умершего хозяина в загробный мир.



Питер Пауль Рубенс. Смерть Сенеки. Ок. 1608. Дерево, масло. 181 × 152 см. Старая Пинакотека, Мюнхен

В противоположном от Мопса углу расположился сам живописец, посредник между прошлым и настоящим. Сейчас он кажется значительно старше того блестящего денди, что укрывался под пологом жимолости вместе со своей юной женой. Теперь его манеры исполнены серьезности и чувства собственного достоинства, он носит уже более пышные усы и бороду, как приличествует человеку зрелого возраста, его каштановые кудри поредели, обнажив высокий лоб мыслителя и сделав его похожим одновременно на брата, учителя и философа в каменной нише. Рубенс еще раз создал группу, объединенную некоей композиционной линией, извивы и изгибы которой, подобно золотой цепи, оплетают всех персонажей, подчеркивая диагональ от головы собаки к голове художника. Это сообщество единомышленников, друзей, которых не в силах разлучить даже смерть, однако они не замыкаются в себе. Их взоры устремлены не на стол, а на нас и в вечность, и взирают они так, словно готовы сообщить нам нечто важное. Не случайно братья Рубенс облачены в одинаковые черные одеяния, точно объединяющие их в стремлении передать что-то потомкам. А в живых из этих двоих остался художник, именно он производит впечатление более уверенного в себе человека, он стоит, властным жестом отставив локоть, подобно аристократу или воину. С точки зрения композиции и соблюдения декорума он занимает весьма скромное место в заднем ряду. Но именно он приковывает к себе наши взгляды и осознает это.

III. Бремя веры

Не отдавая себе отчета в том, что совершает почти святотатство, купец Ян ле Гранд, рекомендуя заказать главный алтарь бенедиктинского аббатства города Синт-Виноксберген именно Рубенсу, не преминул описать его как «бога живописи»[170]. Этот панегирик он произнес в марте 1611-го, спустя каких-нибудь два с половиной года после возвращения Рубенса в Антверпен. Однако он действительно уже чем-то напоминал олимпийца, небожителя, и являл собою чудо учености, вдохновенного таланта и светскости. Впрочем, эти черты не подвигли бы набожных католиков Фландрии и Брабанта дать ему заказы, если бы Рубенс не продемонстрировал глубокое понимание того, как именно можно нести Евангелие простым людям. Несмотря на его патрицианские манеры, вера Рубенса сохранила в себе плебейское начало. Иоганн Молан, Федерико Борромео, отец Палеотти и другие религиозные деятели Контрреформации, желавшие создать с помощью живописных образов «Biblia Pauperum», Библию для бедных и неграмотных, ясно давали понять, что именно требуется от художников. Во-первых, наглядному Священному Писанию полагалось быть простым и доступным, даже в глазах человека неученого, а отнюдь не изобиловать темными аллюзиями и таинственными образами. Любому жесту и любой гримасе надлежало немедленно давать объяснение. Загадки не приветствовались. Во-вторых, полотна на религиозные темы следовало писать в самом что ни на есть реалистическом стиле, так чтобы Священная история представала не далеким прошлым чужеземной страны, но близкой и осязаемой и напоминала простому, необразованному зрителю его собственную жизнь. И наконец, подобные картины должны были властно взывать к чувствам верующих, избавлять от малейших сомнений и подвигать их к экстатическому растворению во Христе и Его Церкви.

Быстрее, чем его нидерландские предшественники и современники, Рубенс приобрел репутацию живописца, всецело отвечающего этим критериям. В итоге между 1609 и 1620 годом он написал не менее шестидесяти трех алтарных картин: двадцать две для церквей и часовен Антверпена, десять – для Брюсселя, три – для Лилля, Мехелена и Турне и еще какое-то количество для церквей Франции и Германии[171]. И ни в одной из них он не прибегал к готовым клише, не пользовался живописными штампами и не выдавал по первому слову

заказчика стандартные мученичества, словно сошедшие с конвейера. Напротив, и в Италии, и впоследствии во Фландрии Рубенс чрезвычайно внимательно относился к архитектуре конкретной церкви, к ее местным традициям и покоящимся в ней мощам, к особым интересам и богословским предпочтениям богатых и щедрых ее прихожан и ко всем элементам, собирая которые воедино создавал гармоничное, продуманное зрелище, совершенную, всеобъемлющую визуальную драму на священный сюжет.

Нигде эти черты не проявились столь ярко, как в его первом неоспоримом шедевре «Воздвижение Креста», написанном для церкви Святой Вальбурги. Это была не просто одна из многочисленных приходских церквей Антверпена. Она располагалась неподалеку от гавани, вблизи дома Яна Бранта на Клостерстрат, где Питер Пауль и Изабелла еще жили в 1610 году. Кроме того, она считалась одной из старейших церквей города, а ее прихожанами были рыбаки, моряки и шкиперы, облюбовавшие узкие мощеные переулки, отходящие от набережной Шельды. А освятили ее в честь святой Вальбурги Уэссекской, которая во время своего бегства из Англии в Германию чудесным образом усмирила морскую бурю и потому сделалась святой покровительницей мореплавателей, особенно страдавших от штормов на Северном море. Согласно местному преданию, святая Вальбурга упокоилась в склепе той антверпенской церкви, где многие годы провела в молитвах и постах. Первоначально эта церковь представляла собой всего-навсего примитивную по архитектуре часовню, однако в конце XV века ее площадь увеличили, пристроив два нефа. В начале XVI века собрались было расширить клирос, однако, поскольку места на тесных улочках непосредственно за церковью не оказалось, пришлось ограничиться дополнительной конструкцией на переднем фасаде, нависающей над переулком и напоминающей встроенную в здание корму фламандского грузового судна. Впрочем, в культуре, где церковь метафорически уподоблялась кораблю, это было вполне уместно[172].

Рубенс тотчас понял, что может использовать эту архитектурную нелепость для придания интерьеру церкви яркого, поистине театрального облика. Как явствует из описания внутреннего убранства церкви Святой Вальбурги, составленного Антоном Герингом, главный алтарь в ней после всех преобразований разместился очень высоко, к нему вела лестница из девятнадцати ступеней. Поэтому Рубенс решил обыграть сходство клироса со сценой, выбрав для своего триптиха подчеркнуто вертикальный формат, а в качестве сюжета – эпизод

страстей, являющий квинтэссенцию возвышения, вознесения: Воздвижение Креста. Этот сюжет редко встречался в нидерландском искусстве, однако сам Рубенс уже использовал его в одной из боковых, размещающихся в церковных приделах панелей «Святой Елены» в церкви Санта-Кроче ин Джерусалемме. Основой для этой ранней версии сюжета послужила Рубенсу гравюра «Воздвижение Креста», выполненная Иеронимом Вириксом и иллюстрирующая наиболее авторитетный контрреформистский трактат о священных образах, автором которого был испанский иезуит Херонимо Надаль. Однако гравюра Вирикса и указания Надаля лишь дали размышлениям Рубенса своеобразный импульс. Обдумывая композицию будущей картины, Рубенс пришел к выводу, что самое важное – «вписать» ее в это странное, вертикально ориентированное пространство, возвышенное и величественное. Почему бы не создать трагический образ, запечатлевающий одновременно физический подъем креста и миг духовного подъема, так чтобы взор созерцателя скользил по телу Спасителя к Его очам, в муке и мольбе возведенным горе, к Отцу Небесному, образ которого, располагающийся над картиной, будет словно венчать собою всю композицию?

Возможно, памятуя о неудаче в церкви Санта-Мария ин Валличелла, Рубенс решил работать прямо на месте, что было для него совершенно нехарактерно. Чтобы художнику не мешали церковные службы, один из местных капитанов одолжил ему целый корабельный парус, а ватага матросов помогла натянуть его вокруг мольберта и над клиросом, превратив это пространство в подобие закрытого шатра, недоступного взглядам любопытствующих прихожан[173]. Под покровом парусины Рубенсу пришла в голову интересная мысль – выбрать в качестве одного из сюжетов для пределлы морской пейзаж с чудом святой Вальбурги, спасающей свой корабль во время бури; он создаст небольшую картину, своего рода гимн буйству стихий, которая впоследствии послужит Рембрандту моделью для «Христа, усмиряющего бурю на море Галилейском»[174].

В отличие от итальянских заказов, сейчас Рубенс мог позволить себе некоторые вольности в изображении персонажей, поскольку был уверен, что богатые и щедрые покровители окажут ему безусловную поддержку. Церковным старостой в церкви Святой Вальбурги числился Корнелис ван дер Гест, подобно приемному деду Рубенса, богатый торговец специями, обитатель квартала, в котором располагалась церковь, и, самое важное, один из наиболее честолюбивых и страстных антверпенских коллекционеров и ценителей искусства. Впоследствии Рубенс

говорил о Гесте как «одном из старинных своих друзей» и давал понять, что он «всячески содействовал получению этого заказа».

По обыкновению, Рубенс всецело погрузился в работу, демонстрируя потрясающее сочетание быстроты и импульсивности со склонностью к продуманным экспериментам. Он подготовил предварительные эскизы мелом и пером, а персонажей заимствовал из своих прежних работ, в особенности из картин, написанных для Санта-Кроче ин Джерусалемме, однако словно вдохнув в них новую жизнь. Возведение нового главного алтаря завершилось в начале 1610 года, а к июню Рубенс выполнил достаточно эскизов, которые давали исчерпывающее представление о различных деталях картины и потому вполне удовлетворили церковных старост. В начале июня контракт был подписан, и в честь сего знаменательного события – в Антверпене иначе и быть не могло! – устроен пир в закрытом кабинете постоялого двора «Маленькая Зеландия». У Рубенса были все основания для веселья, ведь за работу ему обещали две тысячи шестьсот гульденов[175]. Уже предварительный набросок маслом свидетельствует, что в творчестве Рубенса происходит революционный перелом. Даже в консервативной Фландрии триптихи решительно вышли из моды. Может быть, Рубенс с ван дер Гестом сознательно намеревались возродить архаичную художественную форму, дабы подчеркнуть легендарную древность святой Вальбурги, подобно тому как Рубенс включил изображение руин имперского Рима, лежащих под Санта-Кроче ин Джерусалемме, в запрестольный образ, написанный для этой церкви. Одновременно он стремился объединить три панели триптиха так, чтобы они составили целостную, всеобъемлющую сцену. На боковых створках он задумал разместить отдельные сюжеты: на левой – скорбящих Марий и евангелиста Иоанна, на правой – римских центурионов и всадников, – но их жесты, их мимику, их взоры сосредоточить на Воздвижении Креста, тем самым воссоздавая единое целое с эпизодом страстей.

Гениальный замысел Рубенса заметен уже на стадии подготовительного этюда. Рубенс догадался, что все величие жертвы Христовой можно запечатлеть телесно и зримо, если возложить ее мучительное бремя на плечи тех самых грешников, ради которых она совершается, то есть палачей, пытающихся поднять крест. Разве не проще будет прихожанам, особенно из числа моряков, складских рабочих и докеров, отождествить себя с занятыми тяжким трудом грешниками, чем с самим Спасителем, не в последнюю очередь потому, что крест они поднимают с таким же усилием, как матросы – грот? Поэтому тело Христово, неподвижное и излучающее сияние, его взор, покорно

обращенный к Отцу Небесному, должны были составлять контраст грубому физическому труду запыленных, грязных, вспотевших его мучителей. Рубенсу снова удалось передать удивительное сочетание насилия и покоя. Для этого он созвал свою привычную команду полуобнаженных, мускулистых борцов, гладиаторов, атлетов и акробатов из углов своих прежних картин: «Крещение» и «Поклонение волхвов» – и привел в центр сцены, тщательно выписав их смуглую кожу, покрытые по́том торсы и наморщенные от напряжения лбы.

Боковые створки эскиза также в значительной мере служат воплощению основного замысла Рубенса, и потому их персонажи подхвачены вихрем яростного, изнурительного движения. Неподвижны лишь тело самого Христа, замерший в торжественном смирении святой Иоанн и Дева Мария, изображенная не в глубоком обмороке, а в сдержанной скорби. Судя по такому облику Святой Девы, Рубенс разделял средневековое воззрение, согласно которому Она изначально знала о грядущей участи Сына[176]. Драматический контраст им составляют фигуры жен, в ужасе и отчаянии сбившихся в стайку в углу той же створки: одна не в силах поднять глаза на скорбное зрелище; другая не может оторвать от него взора; третья пребывает в нерешительности. Внизу расположилась пышнотелая Мария Магдалина, обнажившая грудь и кормящая младенца; она откинулась назад, словно боясь, что крест обрушится на нее. На правой створке римский офицер, неумолимый, бородатый (его голова скопирована с античного Геракла, которого Рубенс некогда зарисовал в палаццо Фарнезе), жезлом подает команду воздвигнуть крест.

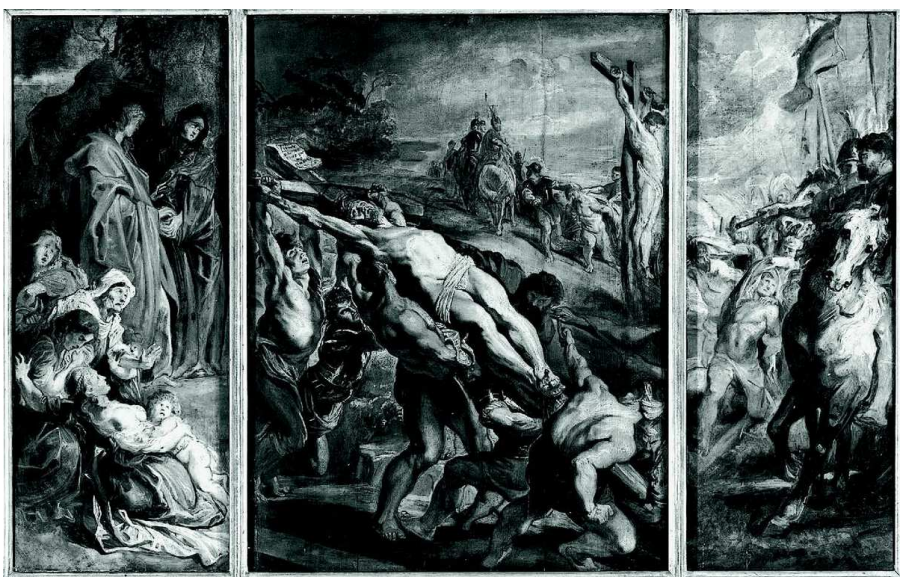
Питер Пауль Рубенс. Чудо святой Вальбурги. Ок. 1610. Дерево, масло. 75,5 × 98,5 см. Музей изобразительных искусств, Лейпциг

И все-таки что-то не удовлетворяло Рубенса. Композиционной динамике картины явно чего-то недоставало. Мощным усилием воображения он восстановил отсутствующее звено. Следуя условностям классической живописи, как это делал, например, Тинторетто в своем гениальном «Распятии», хранящемся в Скуола ди Сан-Рокко в Венеции, страсти Христовы полагалось изображать на фоне холма Голгофа, откуда открывался вид на другие кресты поодаль и на окружающий пейзаж. Соблюдая эти конвенции, Рубенс поневоле показал в перспективе глубокое пространство. Однако подобная композиция потребовала не только населить задний план римскими легионерами и ворами, тем самым фактически повторяя сюжет правой створки, но и создавала вокруг центральной сцены мученичества воздушную и световую среду, ослабляя впечатление от страстей. К тому же Рубенсу нужно было учитывать не только тех зрителей, которые будут подходить к его запрестольному образу от паперти через весь неф, но и тех, кто будет сидеть внизу, под клиросом, и, соответственно, видеть картину под острым углом малого градуса. Как обычно, он решил проблему, выбрав новаторский путь. Что, если он совершит доселе невиданное и покажет только ту часть Голгофы, где происходит распятие, почти вытеснив

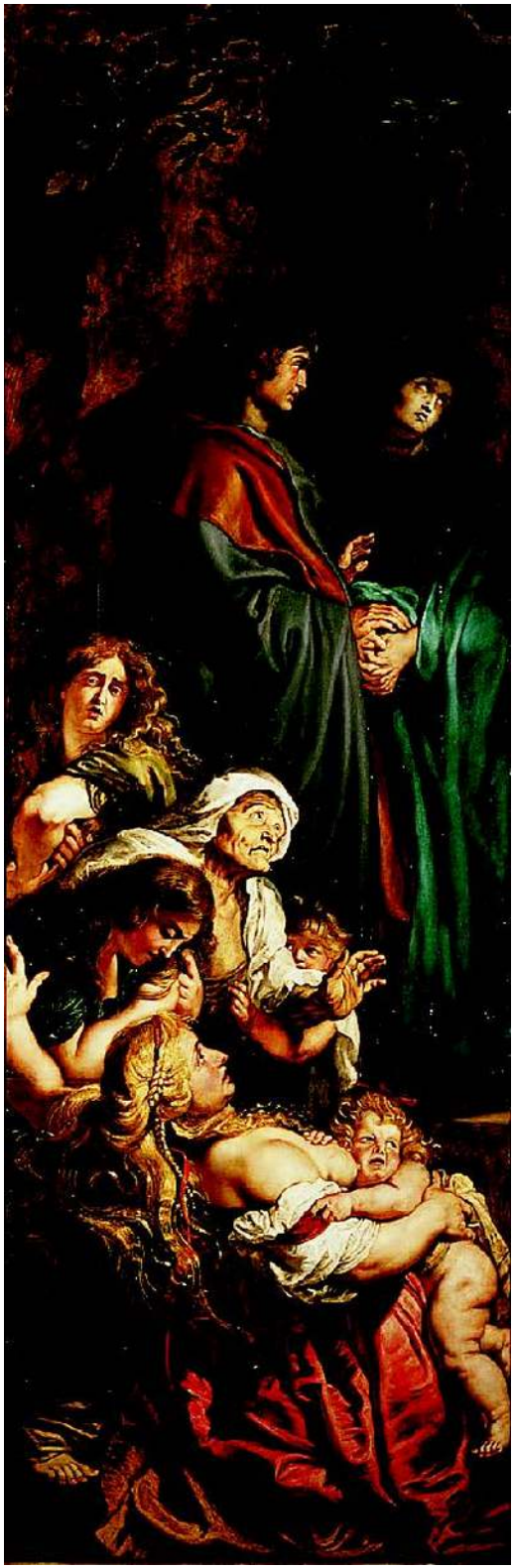
персонажей картины из рамы и максимально приблизив сцену страстей к созерцателям, стоящим или сидящим внизу, под девятнадцатью ступенями? А что, если он еще изменит угол подъема креста? Тогда, чтобы установить его прямо, потребуется качнуть его, и он на мгновение накренится *прямо в лицо* созерцателю, вызвав у него невольный страх. Существовало ли свидетельство спасения более убедительное, нежели тяжкое бремя жертвы, вздымающееся из земли и властно возносящееся над головой коленопреклоненного верующего?

Поэтому Рубенс продлил узкий выступ скалы, на котором располагаются Святая Дева, евангелист Иоанн и скорбящие жены, продолжив его и на центральной доске, а ее ограничил лишенным глубины, «перенаселенным» пространством, в котором персонажи словно задыхаются, как в тесной комнате. Теперь, когда им негде развернуться, а ношу приходится устанавливать на значительно более отвесном выступе, палачи теснятся, невольно толкают друг друга, мешают и затрудняют друг другу работу, приходя в ярость. Соответственно Рубенс меняет их лица и тела, под стать суровому и грубому облику утеса, на котором они стоят. Центральный персонаж, икры которого обращены к зрителю, в окончательном варианте походит на гору мускулов, а его голова теперь обрита. Бородатый воин в доспехах, который на подготовительном эскизе с видом оскорбленного достоинства явно негодовал на то, сколь низменную работу ему поручили, теперь кажется более взволнованным и вот-вот упадет на одно колено, в то время как его сосед, перенесенный с эскиза без изменений, помещен *под* подножием креста и подставляет под него спину. Воров Рубенс изгнал с центральной доски на правую створку, однако нашел иной удачный ход, своеобразный прием визуальной драматургии: два обычных распятия по бокам он заменил жутковатой деталью – один преступник, за волосы влекомый к месту казни, поневоле перешагивает через своего собрата, беспомощно лежащего лицом вверх и как раз прибиваемого к кресту. Переместив распятых воров с центральной доски запрестольного образа, Рубенс выигрывает свободное пространство, которое теперь может заполнить удивительными деталями, приковывающими взор созерцателя к происходящей сцене. Вот на ресницах Марии Магдалины дрожит одна крупная слеза, а другая медленно сползает по ее розовой щеке. Вот на небосклоне, как предсказано в Апокалипсисе, соседствуют луна и солнце, вот они извергают языки кровавого света и пятнают лазурные, странно безмятежные небеса. Вот показывается из узкой расщелины старик, узловатый и сучковатый, покрытый наростами, словно леший; его лысеющий покрасневший лоб, венчик седых волос и пальцы, больше похожие

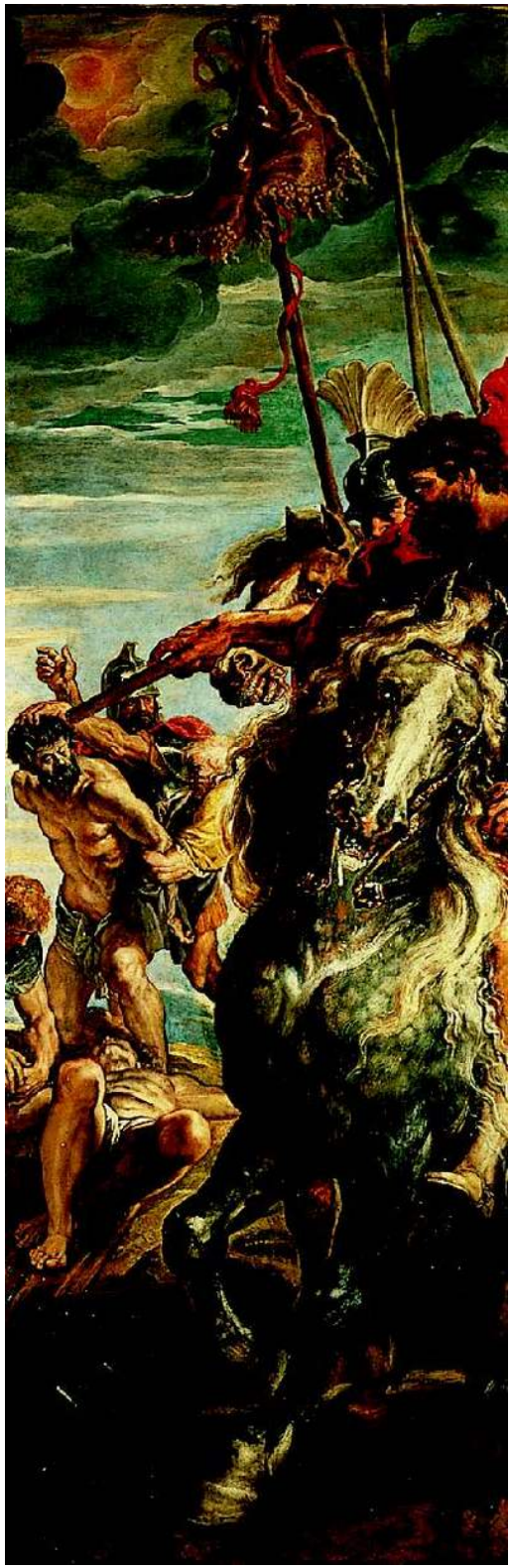
на когти, привлекают внимание зрителя к струйке крови, стекающей из левой кисти Христа и сбегающей несколькими тонкими ручейками по всей руке. Еще одна струйка крови сочится Ему в очи из чела, пронзенного шипами тернового венца. Ни один причастник, склонивший голову, чтобы принять освященную облатку и вино, не мог узреть эти ужасающие подробности и не вспомнить в сей миг о церковной доктрине Истинного Присутствия, то есть физического, телесного претворения в хлеб и вино Тела и Крови Спасителя. Кроме того, ни один прихожанин не мог не заметить свиток с надписью «Иисус Назорей, Царь Иудейский» на латыни, греческом и древнееврейском, край которого загнулся за перекладину креста. А еще не мог не обратить внимание на очень странные для Иудеи перевитые листья виноградной лозы, символизирующей вино евхаристии, и дуба, представляющего воскресение. А еще, поскольку в Антверпене любили и часто держали дома собак, не мог не разглядеть спаниеля, ставшего свидетелем мученичества, – четвероногое воплощение преданности, эмблему верности и постоянства.



Питер Пауль Рубенс. Воздвижение Креста. Эскиз. Ок. 1610. Дерево, масло. Три створки, 67 × 25 см, 68 × 51 см, 67 × 25 см. Лувр, Париж



Питер Пауль Рубенс. Воздвижение Креста. Ок. 1610–1611. Дерево, масло. Левая створка, 462 × 150 см. Собор Богоматери, Антверпен



Питер Пауль Рубенс. Воздвижение Креста. Ок. 1610–1611. Дерево, масло. Правая створка, 462 × 150 см. Собор Богоматери, Антверпен

Питер Пауль Рубенс. Воздвижение Креста. Ок. 1610–1611. Центральная доска, 462 × 341 см. Собор Богоматери, Антверпен

Бурная творческая энергия Рубенса выразилась и в его манере накладывать краску на деревянную доску. Есть фрагменты, где кисть, обмакнутая в густую кремовую краску, моделирует формы,

особенно когда Рубенс изображает плотные, бугристые мышцы, напрягшиеся от усилия под туго натянутой кожей. Однако на картине куда больше мест, где на удивление заметна «ярость кисти», «furia del pennèllo»: длинные, стремительно проведенные, почти небрежно прочерченные линии, или сдержанные мазки, тонким-тонким, почти прозрачным слоем наносящие краску на поверхность, или буйство краски, ее внезапные водовороты, изгибы, извивы, создающие на деревянной панели каскад тончайших червонно-золотых нитей, которые превращаются в волосы Марии Магдалины и струятся по спине ее пурпурного одеяния, или в грубое белое домотканое полотно чепца святой Анны, или в складки на запятнанной кровью набедренной повязке Спасителя.

Однако даже у ураганов есть неподвижные средоточия, и, взметнув на деревянной панели вихрь красок, Рубенс детально и точно все рассчитал и оставил несколько фрагментов ослепительного сияния. Они были призваны не ослабить, а подчеркнуть динамику одной-единственной мощной диагонали, простирающейся от навершия креста через все тело Спасителя и заканчивающейся на обнаженном правом плече палача в нижнем правом углу. Даже простой, необразованный прихожанин, созерцая эту неумолимую линию-дыбу, не мог не почувствовать собственными суставами ее беспощадную жестокость. Однако более образованный человек, скажем поклонник античной культуры, только что вернувшийся из обязательной поездки в Италию, которая входила в «джентльменский набор» ученого-гуманиста, в запрестольном образе Рубенса был способен разглядеть значительно больше. Несомненно, он с радостью узнавал в искаженном мукой лике Спасителя христианизированную версию Лаокоона, удушаемого змеями. Может быть, единственный гвоздь, пронзивший обе ступни Христа, напоминал ему о бесплодных, но яростных богословских спорах по поводу того, сколько именно гвоздей использовалось в качестве орудия распятия. Однако, пока он размышлял обо всех этих ученых подробностях, его необъяснимым образом привлекало именно то место на картине, где напряженный бицепс палача в синей набедренной повязке касается пронзенных ступней, и он внезапно вспоминал, что уже видел подобную сцену: так протянутая рука Создателя вселяет жизнь в Адама на потолке Сикстинской капеллы. И тут он с благоговейным трепетом ощущал, что Рубенс вписал свой запрестольный образ в чрезвычайно значимый культурный и религиозный контекст. Ведь если сотворение человека было началом истории, то Рубенс запечатлел ее предустановленный конец, драму греха и

искупления, разыгравшуюся в стонах и усилиях палачей, воздвигающих тяжкий крест на Голгофе. А еще наш фламандский джентльмен, вернувшийся из Италии, наверное, раздулся от гордости при мысли о том, что в старинной и незамысловатой портовой церкви, с ее клиросом наподобие корабельного полуюта, местный Микеланджело наконец-то раз навсегда посрамил флорентийцев, утверждавших, будто его соотечественники способны только писать пейзажи.

Современные паломники, жаждущие увидеть «Воздвижение Креста», не найдут картину в церкви Святой Вальбурги. В 1794 году, когда габсбургские Нидерланды «освободила» Французская республика, из неволи был вызволен и шедевр Рубенса. Его вместе со «Снятием с креста» морем отправили в Париж в числе прочих похищенных картин, скульптур и ценных книг. На официальном рисунке, запечатлевшем в 1810 году брак Наполеона и Марии-Луизы Австрийской, свадебный кортеж шествует мимо запрестольных образов Рубенса, обреченных на плен в светском культурном пространстве, однако никто не обращает на них особого внимания. После битвы при Ватерлоо, в которой голландские войска сыграли ключевую роль, картины были возвращены Нидерландам, а семнадцать провинций воссоединились, образовав целостное королевство, о чем всегда мечтал Рубенс. Однако правил им голландский король с резиденцией в Брюсселе. В честь возвращения рубенсовских запрестольных образов в Антверпене было устроено пышное празднество и принято решение разместить обе картины в трансепте собора Антверпенской Богоматери, где они и находятся до сих пор, хотя иногда их чуть-чуть перемещают. Святую Вальбургу лишили ее драгоценного достояния, но церковные старосты еще до этого выказали полное безразличие к первоначальному замыслу Рубенса, пытавшемуся создать целостную, всеобъемлющую драму живописи и архитектуры. В 1733 году они разобрали старинный главный алтарь и заменили его помпезной, украшенной сводчатыми нишами и фронтонами позднебарочной нелепостью. Хотя репутация Рубенса в академических кругах Европы никогда не была столь высока, как в эти годы, Католическую церковь постепенно стала смущать неприкрытая, вызывающая телесность его работ, слишком соблазнительная, по мнению Церкви, в качестве букваря для бедных и неграмотных верующих. А потому три картины Рубенса, размещавшиеся в пределле, включая морской пейзаж «Чудо святой Вальбурги», были проданы и заменены работой нового церковного архитектора. В 1797 году французы превратили саму церковь в таможню, а в 1817-м ее и вовсе снесли. Останки

Корнелиса ван дер Геста по-прежнему покоятся под руинами старинного клироса, тогда как все здание обратилось в прах.

Для патриотов XIX века Антверпенский собор стал символом возрождения страны, поэтому оба шедевра Рубенса на евангельский сюжет обрели в нем почетное место, словно в пантеоне. Если посмотреть на два великих полиптиха, находящиеся в левом и правом углу трансепта и разделяемые только алтарным образом «Вознесения Девы Марии», которое Рубенс написал значительно позднее, нетрудно предположить, что они задумывались как парные и что «Снятие с креста» по времени и замыслу следовало за «Воздвижением Креста». Однако, хотя в сознании Рубенса они были неразрывно связаны, по своей концепции и манере исполнения они чрезвычайно различны. В 1610 году, задолго до того, как Рубенс завершил работу для церкви Святой Вальбурги, епархиальный совет Антверпена принял решение заказать для собора большую картину, и тут вмешался Рококс со следующим предложением. В 1609 году Рубенс написал для Рококса две весьма значимые сюжетные картины: «Самсон и Далила» предназначалась для его собственного дома, а «Поклонение волхвов» – для ратуши, в составе которой Рококс числился старшим членом городского совета и бургомистром. Однако всего этого влюбленному в картины Рубенса патрицию было мало; он мечтал войти в историю как ценитель искусства, при посредничестве которого Рубенс создал для собора грандиозное полотно на евангельский сюжет, и тем самым вписать свое имя в анналы как Меценат Антверпенский. Случай представился, когда гильдия аркебузиров, капитаном и командующим которой был Рококс, решила заказать алтарный образ для своей соборной часовни. А так совпало, что в том же 1610 году Рубенс купил земельный участок вместе с маленьким лугом для беления холстов, примыкавшим к аркебузирскому «doelen», или дому для маневров и собраний, на Гилдекамерсстрат. Казалось, живописец запутался в золотой паутине, которой Рококс оплел его карьеру.

Впрочем, Рубенс не возражал. Написать для Антверпенского собора полотно на сюжет Священной истории означало для Рубенса уподобиться череде великих антверпенских мастеров: Франсу Флорису, Михилу Кокси, Мартену де Восу и не в последнюю очередь своему учителю Отто ван Вену, который самые талантливые свои картины создал для алтарей Антверпенского собора[177]. А тот факт, что некоторые из величайших его украшений, например «Вознесение Девы Марии» Флориса, погибли от рук иконоборцев, тем более убеждал Рубенса воспользоваться случаем и заявить о себе в самой

великолепной церкви Северной Европы.

В отличие от «Воздвижения Креста», Рубенс выбрал сюжет, значительно чаще встречающийся и во фламандской традиции, и в каноне итальянского Ренессанса. Живя в Риме в двух шагах от церкви Санта-Тринита деи Монти, Рубенс наверняка видел картину на этот сюжет кисти Даниэле да Вольтерры. Он также мог знать исполненное глубокой печали полотно из собора в Перудже, написанное Федерико Бароччи, где на приставные лестницы взгромоздились, тесня друг друга, многочисленные скорбящие, а Дева Мария пребывает в обмороке. Однако, как бы Рубенс ни восхищался стилизованной утонченностью итальянских мастеров, ему предстояло переосмыслить этот сюжет и преподнести его в более земной, «осязаемой» манере, хотя бы потому, что его картина предназначалась не для итальянских аристократов и не для членов монашеского ордена, а для стрелков-аркебузиров, добровольного военного объединения с давними и далеко не всегда благолепными традициями, под стать тому городу, который их взрастил.

В основе их традиций лежал народный культ их небесного покровителя святого Христофора. Христофор, чье жизнеописание было включено в «Золотую легенду», относился к числу как раз тех сомнительных христианских святых, которых всеми силами тщились изгнать из заслуживающего доверия пантеона отцы Контрреформации. Однако именно обилие причудливых и нелепых деталей и делало историю святого Христофора столь популярной в глазах простого народа. Судя по фольклорным источникам, он был великаном, по рождению хананеем и жил (подобно лучшим апокрифическим святым) в Малой Азии примерно в III веке. Согласно некоторым версиям легенды, при рождении он получил имя Репробий, изумлял всех собачьей головой и лишь постепенно, с возрастом, обрел человеческий облик. Великий силач, он видел свое предназначение в том, чтобы отыскать самого могущественного властителя на земле и служить ему верой и правдой. Выяснилось, что подобный властитель – сатана, и великан служил ему, пока не заметил, что и князь мира сего содрогается при виде или при одном упоминании распятия. Он принялся искать Христа, очевидно бывшего тем самым Царем Царей, которому силач столь страстно желал служить. Во время странствий великану как-то раз поручили переносить на могучей спине путников через глубокую реку, в то время как некий отшельник освещал ему дорогу. Однажды силачу пришлось переправлять через темные речные воды дитя, и с каждым его шагом оно делалось все тяжелее и тяжелее, пока он не посетовал, что на плечи его словно возложен

весь мир. «Воистину так, – открыл ему Младенец Христос, – ибо ты несешь на плечах своих того, кто сотворил его». Отныне гигант получил имя Христофор, «тот, кто нес Христа»[178].

При всем своем стремлении угодить Церкви Рококс и Рубенс не могли пренебречь благоговением, которое испытывали к святому Христофору стрелки-аркебузиры, да и возвышенный образ мыслей не лишил художника и его покровителя восприимчивости к приземленным легендам простого народа. Гигантские изваяния добродушного великана в Нидерландах можно было увидеть повсюду, а на Троицу и Благовещение рота ополчения выбирала одного стрелка и назначала его «Христофором». Он принимал участие в праздничной процессии и расхаживал на ходулях, в картонном костюме, с маленькой раскрашенной плетеной куколкой – Младенцем Иисусом – на спине[179].

Задача Рубенса заключалась в том, чтобы сделать Христофора возможно более респектабельным и почтенным, а лучше всего – обнаружить его глубокую мистическую связь с какой-либо безупречной с точки зрения христианской доктрины концепцией. Превратив Геракла Фарнезе в великана-христианина, который, нахмурив лоб и напружив мышцы, пустился вброд по мелководью, а Младенца Христа сделав этаким херувимом, вцепившимся ручками гиганту в волосы, Рубенс нашел нужное решение. Темой картины он избрал бремя веры, разделяемое *всеми* христианами. Возможно, отчасти он опирался на труды богослова IV века святого Кирилла, совсем недавно, в 1608 году, опубликованные в новом издании. Святой Кирилл видел в причащении Тела и Крови Христовой некое подобие «несения ноши», ибо евхаристия, «будучи вкушенной, распределяется по всем частям тела [причастника]»[180]. Значит, Рубенсу требовался сюжет, который строился бы прежде всего вокруг тела Спасителя с той же драматической непосредственностью, как это было в «Воздвижении Креста», одновременно напоминая последователям о воплощении Христа. Таким образом, естественным выбором стала для Рубенса картина на сюжет «Снятия с креста», композиционным центром которой выступает в буквальном смысле бремя трагедии, а дополнить ее Рубенс решил еще двумя евангельскими сюжетами, повествующими о «несении» Христа. Это посещение непраздной Марией ее родственницы Елизаветы, которая на склоне лет чудесным образом также понесла младенца – будущего Иоанна Крестителя, и Сретение, принесение во храм Младенца Христа благочестивому праведнику – старцу Симеону. Поэтому, хотя святой Христофор был изображен на внешней стороне боковой створки, стрелки, разумеется, могли закрывать

алтарь когда пожелают, дабы чаще созерцать своего небесного покровителя и проникнуться его величием. А на другой боковой створке Рубенс представил отшельника со светильником, не просто проходного, случайного персонажа, а второй по значимости символ всего триптиха, воплощающий претворение физического бремени в чистый небесный свет.

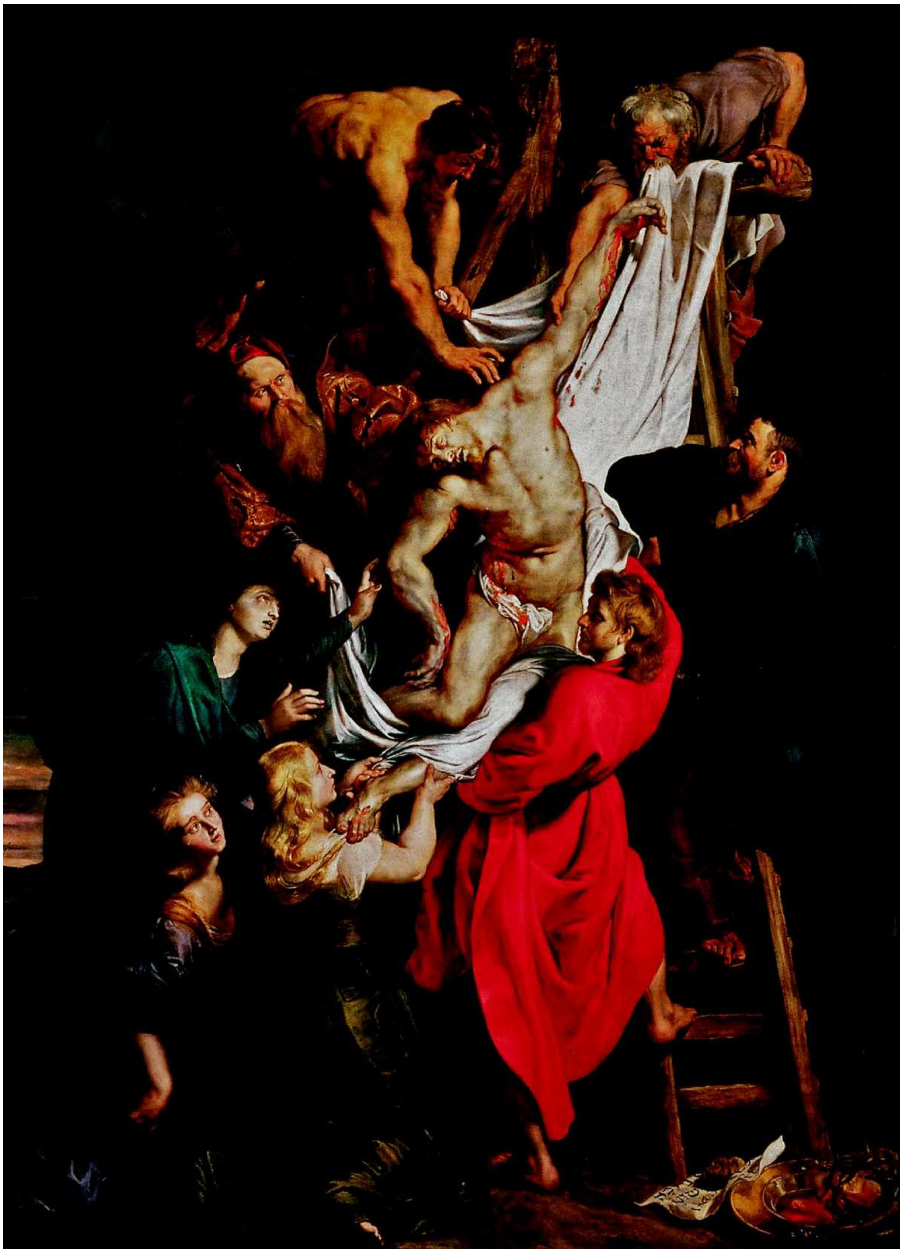
Найдя композиционное решение картины, Рубенс, вероятно, внезапно осознал, насколько уместный сюжет он выбрал для конкретной капеллы, ведь если в церкви Святой Вальбурги основной проблемой и вызовом для живописца была непомерная высота клироса, то в сравнительно темной и укромной капелле стрелков основной проблемой и вызовом был свет. Поэтому весь страстный пафос, которым проникнута центральная панель, Рубенс создает за счет колористического противопоставления мертвенно-бледного, зеленоватого тела Христа и алого, кричаще-яркого одеяния евангелиста Иоанна, готового упокоить Христа, точно колыбель. Кажется, будто кровь Спасителя покинула Его плоть и заструилась по жилам апостолов. Однако, хотя тело Христово и предстает неподвижным и безжизненным, Рубенс любовно вылепливает его цветом, изображая по-прежнему стройным и прекрасным, анатомически совершенным, излучающим свет, который отражается на ослепительном саване и на ликах Иосифа Аримафейского, Богоматери и обеих Марий, Марии Магдалины и Марии Клеоповой. Поэтому, несмотря на то что действие происходит в сумерках, на закате, когда Голгофу постепенно начинает окутывать тьма, Иисус сам освещает всю эту сцену. Он действительно тот «свет к просвещению язычников», который предрекал благочестивый старец Симеон, держа на руках Младенца во храме, – свет, позволивший Симеону уйти с миром.

На первый взгляд Рубенс отказался от непривычного, безудержного новаторства и заменил объединенные одним всеобъемлющим действием доски «Воздвижения Креста» более традиционным по своему формату триптихом, то есть тремя отдельными сюжетными картинами, связанными лишь идейно. Однако, если тяга к экспериментам в «Снятии с креста» проявляется не столь явно, Рубенс все же достигает необыкновенного эффекта, так как во всех трех панелях северная и южная живописные традиции, которые он разделял в равной мере, ведут чудесный творческий диалог. Впрочем, «Посещение Марией Елизаветы» и «Сретение» – самая утонченная и элегантная дань венецианскому искусству, которую Рубенс приносил до сих пор. Босая белокурая красавица с корзинкой на голове, с дерзким взором и с закатанными рукавами – настоящая проказница Веронезе, только что не в одиночестве резвившаяся на

сеновале в благоуханном сене. Включая подобные детали в картины на религиозный сюжет, итальянец обеспечивал себе вызов на допрос в инквизицию. Однако появление скотницы, пахнущей коровами и летним по́том, вполне оправданно у Рубенса, ведь Захария и Елизавета живут на вилле с колоннадой где-то в Кампанье или в Венето, над головой у них – вьющаяся виноградная лоза, а у подножия террасы разгуливают, поклевывая зерна, павлины и куры. Картину заливает небесно-голубой, лазурный свет, под арочной лестницей можно разглядеть птицелова, направляющегося на охоту на фоне идиллического, изобильного пейзажа, а Иосиф и Захария напоминают помещиков, «messeri-contadini», обсуждающих недурные виды на урожай. Но ожидают они не только пышных плодов земных, но и плодов, чудесным образом вызревающих во чреве Марии и Елизаветы. Повинуясь гениальному порыву вдохновения, Рубенс выстроил «Посещение Марией Елизаветы» по канонам итальянской буколической пасторали (и даже нарядил Деву Марию в соломенную шляпу, которая очень Ей к лицу), чтобы воплотить свою третью тему – тему благословленного Господом плодородия. Впоследствии он будет разрабатывать ее всю жизнь[181].

Питер Пауль Рубенс. Снятие с креста. 1611–1614. Дерево, масло. С открытой алтарной доской, 420 × 610 см. Собор Богоматери, Антверпен

Питер Пауль Рубенс. Снятие с креста: святой Христофор, переносящий через реку Младенца Иисуса. 1611–1614. Дерево, масло. В закрытом состоянии, 420 × 310 см. Собор Богоматери, Антверпен



Питер Пауль Рубенс. Снятие с креста. 1611–1614. Дерево, масло. Центральная доска, 420 × 310 см. Собор Богоматери, Антверпен

«Сретение» – это уже сцена в духе Тициана, разворачивающаяся на фоне дворца, роскошная фантазия, в которой храм Иерусалимский предстает подобием венецианского изысканно украшенного палаццо, с кессонированным сводом, с капителями композитного ордера и с испещренным пестрыми

прожилками травертином. Совершенно очевидно, что Рубенс показывает все эти архитектурные детали, чтобы похвалиться своим умением изображать поверхности. Симеон, в бархатной ермолке и расшитой пелерине, похож то ли на дожа, то ли на папу римского; он возводит очи горе, возблагодарив Господа за то, что сподобился перед кончиной узреть Спасителя. От лика Христа-младенца исходит сияние, словно от мощного источника, подпитываемого неким духовным генератором; его отблеск падает на лицо старца. К образу Христа как живоносного света отсылают в том числе солнечные лучи, вышитые на шелковой накидке, окутывающей плечи Симеона. И свет этот, как и свет благой вести, одновременно не только ярок и насыщен, но и разлит по всей поверхности картины, он и освещает лик Богоматери, и падает далеко за спиной Симеона, играя на благородном профиле мудреца, в облике которого изображен бородатый Николас Рококс. Между Симеоном и Святой Девой, то ли сложив морщинистые руки в молитвенном жесте, то ли развлекая Младенца Иисуса и улыбаясь беззубым ртом, стоит пророчица Анна, которую, по мнению некоторых авторов, Рубенс наделил чертами своей матери Марии Пейпелинкс[182].

В «Сретении» роскошь всех декораций и прежде всего пурпурных и золотых одеяний Симеона, словно господствующих над всей композицией, смягчается простотой одежд и всего поведения Девы Марии и особенно Иосифа, преклонивших колена перед старцем и дитятей. Показывая одну чрезвычайно метко подмеченную деталь – обращенную к зрителю правую ступню плотника, с лоснящейся, мозолистой пяткой и морщинистой, потрескавшейся подошвой, – Рубенс сумел свести воедино евангельские добродетели, наиболее близкие самым неискушенным, простодушным верующим: он воспевает бедность, смирение и простоту.

На великолепной центральной панели соотношение света и тени совершенно иное, чем на боковых створках. Свет на ней уже не воздушен и не разлит по всей поверхности картины, а сосредоточен на отдельных фрагментах и словно описывает дугу, простирающуюся от савана через мертвенно-бледное тело Христа до святого Иоанна. Кроме того, в отличие от «Воздвижения Креста», где вся композиция словно противится яростным центробежным силам, стремящимся разорвать ее изнутри, все формы на этой картине точно сливаются, сгущаются и свертываются, как кровь Спасителя, и образуют единый центр, средоточие скорби. Мощное воздействие достигается благодаря ощущению непрекращающегося равномерного движения, подобного циркуляции крови, оно чувствуется во всей

композиции, а протянутые руки скорбящих воспринимаются как спицы колеса, вращающиеся вокруг ступицы – зияющей раны Христовой. В «Воздвижении Креста» элементы, представляющие сгусток энергии, находятся внизу; это тела палачей, занятых грубым физическим трудом, жестоким ремеслом. В «Снятии с креста» элементы эти разобщены и помещены вверху, воплощенные в двух удивительных деталях, по своей воинствующей телесности превосходящих все, на что осмеливался Караваджо. В правом верхнем углу жилистый бородатый старик сжимает край савана зубами, и даже кожа у него на челюсти натянута от усилия. В левом верхнем углу показанная в ракурсе нога полуобнаженного персонажа явно висит в мрачной пустоте. Это мышечное напряжение спадает примерно на середине лестницы, там, где облаченные в роскошные одеяния Иосиф Аримафейский и Никодим исполняют роль статистов, фигур, фланкирующих безжизненное тело Христа и поддерживающих Его с обеих сторон. Взор созерцателя задерживается на них, словно для краткого отдыха, а потом продолжает неумолимое движение вниз. Сложный узор, образованный руками и ногами в левой части среднего плана, привлекает взгляд зрителя к скорбящим Мариям. Рубенс не довольствуется здесь общим выражением скорби. Каждая Мария по замыслу художника должна была проявлять печаль по-своему. Богоматерь поражена безысходным, безутешным горем, покрывшим ее лик мертвенной бледностью. Открытое, бурное проявление печали читается в увлажнившемся от слез взоре Марии Клеоповой, тогда как на лице Марии Магдалины застыло выражение торжественной и более сдержанной скорби, олицетворяющей «venustas», ту грань добродетели, которая объединяет внешнюю красоту и внутренний, духовный свет. Изобретательный драматург, Рубенс перенес всю силу эмоционального воздействия с лица Марии Магдалины на ее правое плечо, на котором покоится окровавленная ступня Христа, пятнающая пряди ее белокурых волос, которые опутывают пальцы Его ноги. Как всегда, Рубенс знает, как вызвать эмоциональный отклик у зрителя и донести определенный нравоучительный смысл. Сцена призвана напомнить о том, как Магдалина искупила свой грех и как в знак покаяния омыла Христу ноги и осушила их своими волосами, распущенными кудрями раскаявшейся блудницы.

До появления Рембрандта никто не мог сравниться с Рубенсом в живописной драме на евангельской сюжет. «Снятие с креста» объединяет в себе всевозможные жанры: это и пейзаж, и портрет, и образец исторической живописи, и не в последнюю

очередь *натюрморт*, деталями которого выступают тщательно выписанный камень, придавливающий к земле свиток с издевательской хулой, и окровавленный терновый венец, окрасивший воду в медном тазу винно-красным. В «Снятии с креста» сочетаются черты северного и южного стиля, удивительное графическое мастерство и достойный Тициана цвет. Тень величайшего венецианского мастера витала над самыми честолюбивыми барочными художниками, но ни один из них не сумел воздать честь своему предшественнику полнее, чем Рубенс, использовавший яркие цветовые фрагменты не просто для того, чтобы созерцатель мог услаждать взор, но и для моделирования формы. И умом, и интуицией Рубенс понимал воздействие цветовых градаций на оптическое восприятие и использовал в «Снятии с креста» резкие контрасты света и тьмы, чтобы направить взгляд зрителя на те или иные детали. Темно-синее пятно – правый локоть Никодима, выделяющийся на фоне ослепительно-белого савана, ведет наш взор вниз, вдоль его предплечья, до той точки, где оно касается ярко-красного, необычайно насыщенного по тону одеяния на руке и плече святого Иоанна. Этот цвет отличает такая чистота и сила, что он властно прокладывает себе путь в пространстве картины и повелевает взору остановиться, только достигнув широкой грудной клетки и рук святого, раскинутых, чтобы принять пронзенное и истерзанное тело Спасителя. На мгновение все тело Иоанна замерло в напряжении. Его правая нога твердо стоит на второй ступеньке приставной лестницы, позволяя сохранить равновесие, бедра выдвинуты вперед, а плечи отведены назад, чтобы принять ношу. От имени всех нас он готов нести бремя веры.

IV. Джентльмен, достигший совершенства

На картине изображен зал в антверпенском доме, полный картин и посетителей. Все это сплошь состоятельные джентльмены, они говорят тихо и вкрадчиво, они, все без исключения, весьма строго одеты. Корнелис ван дер Гест, дом которого якобы предстает перед нами, удостоверился в том, что выбранный им художник Виллем ван Хахт, как положено, особо выделил его герб над дверью. И пусть себе чужеземцы сетуют на неумеренную страсть фламандских бюргеров к геральдике и язвят, что едва ли торговля пойдет лучше, если над дверями в контору укрепить герб с серебряными львами на чернеди. И пусть себе коварные англичане злобно распускают слухи, что вот-де

нидерландцы трижды в неделю меняют свой герб, лишь бы угодить капризным женам[183]. В конце концов, ван дер Гест и его друзья стремились уподобиться не английским джентльменам-помещикам, с их деревянными особняками и слабостью к племенным кобылам и охоте на куропаток, а скорее аристократии зрения, ока, глаза. Они помнили, как римские кардиналы проводили своих гостей по галереям, где стояли вдоль стен мраморные изваяния, медленно протягивали холеную белую руку в пурпурном рукаве и указывали на то или иное сокровище: бюст, торс, камею – и видели себя их северными двойниками, князьями церкви, в которой поклоняются красоте. Поэтому здесь выставлены на обозрение ценителей их изысканные реликвии, сплошь в копиях, вотивные приношения культу совершенства: Аполлон Бельведерский и Геракл Фарнезе. Поэтому эти джентльмены не без некоторых оснований именуют себя «kunstliefhebbers», буквально «любителями искусства», не каких-нибудь там лубочных картинок или садовых видов, «schilderij», а настоящей живописи, «kunstschilderij», исторических полотен и портретов, желательно парадных. А еще они столь увлеченно отдаются своей страсти и столь глубоко и тонко разбираются в живописи, что испросили разрешение войти в гильдию Святого Луки на правах коллекционеров и знатоков и получили согласие[184]. Удивительное, неслыханное дело: джентльмены, словно простой люд, стремятся водить дружбу с художниками! А если кому-то может показаться, что их похвальба гербами плохо сочетается с любовью к искусству, новоявленных коллекционеров и знатоков это совершенно не смущает. Если они уподобляются кардиналам, то почему бы им не считать своим «церковным владением» царство духа? Разве не носит их радушный хозяин весьма знаменательное имя? «Гест», «Geest», переводится как «l'esprit»: остроумие, ум, воображение *и* дух, идеальный союз светского и духовного. Что ж, пусть он обыграет свою фамилию в благородном каламбуре. Пусть девизом его дома, начертанным крупными буквами, отныне станет: «Vive l'esprit!»

Ничто с такою полнотой не воплощало сей союз священного и живописного, как «Мадонна с Младенцем» Квентина Массейса, а ван дер Гесту, как хозяину дома и главному ценителю искусства, выпала честь показать ее почетнейшему гостю, эрцгерцогу Альбрехту. Но если на фигурку Младенца Христа самоуверенным жестом указывает ван дер Гест, то более многословно и красноречиво что-то поясняет эрцгерцогу другой посетитель, стоящий за его правым плечом. Конечно, это Рубенс, как всегда воплощение такта и эрудиции; он присутствует в галерее ван дер Геста сразу в нескольких образах. На задней стене виднеется его

«Битва греков с амазонками», водоворот полуобнаженных, мускулистых, обрушивающихся друг на друга погибающих тел. На переднем плане в центре на восьмиугольном столике красуется несколько графических листов. На самом большом и наиболее отчетливо различимом из них Яном Вириксом запечатлена сцена в мастерской художника Апеллеса; Апеллес в присутствии Александра Великого пишет портрет обнаженной возлюбленной царя, Панкасты. Согласно Плинию, Александр пожелал вознаградить его, осыпав всевозможными сокровищами, и даже даровал ему саму Панкасту. Едва ли столь рискованного дара стоило ожидать от бывшего кардинала эрцгерцога Альбрехта. Однако, привыкшие узнавать скрытые аллюзии и параллели всюду, в том числе и на полотнах в картинных галереях, остроумные поклонники талантов наверняка украдкой стали толкать друг друга в бок и усмехаться, сравнивая визиты к придворным живописцам властителя древнего и нынешнего. А самые проницательные, вероятно, даже вспомнили, что Вирикс на своем рисунке, точно воспроизведенном здесь в миниатюре, придал Апеллесу черты его местного воплощения: кудрявые волосы, аккуратно подстриженную бородку, четко очерченный нос – вылитый Питер Пауль. Возможно, ван Хахт в какой-то степени и сам притязал на лавры Апеллеса, ведь его собственная, подписанная версия «Данаи» виднеется под рисунком Вирикса.

В какой-то момент Рубенс поддался искушению и вместе со своим другом Яном Брейгелем написал цикл живописных аллегорий всех пяти чувств, представив их как интерьеры картинных галерей. «Зрение» – это бесстыдная антология их любимых работ, включая «Мадонну с Младенцем», для которой Рубенс написал фигуры, а Брейгель – цветы. Однако другие полотна, запечатленные на картине, столь же беззастенчиво рекламируют многогранный талант самого Рубенса, по достоинству оцененный его высокими покровителями: вот, например, конный портрет Джанкарло Дориа, а вот придворный парный портрет Альбрехта и Изабеллы. Энциклопедическая коллекция самых разных предметов, от бюстов императоров и философов, включая Марка Аврелия и Сенеку, до редкостных ценных раковин внизу справа, от глобусов, секстантов, настольных моделей Солнечной системы и компасов до монет и медалей, давала представление не только о пристрастиях самого Рубенса и его личном собрании, но и о свободных искусствах, которыми надлежало заниматься всякому образованному джентльмену: об истории и естествознании, о математике и архитектуре, о космографии и классической археологии. Ни один уважающий себя джентльмен не мог считать свое образование

завершенным, пока не изучил подобные предметы. Однако к учености и той возвышенности духа, которую она сообщала, следовало относиться легко, не без некоторого притворного пренебрежения. Поэтому-то среди сокровищ науки и искусства подчеркнуто небрежно брошена, как детские игрушки, связка золотых цепей, полученных Рубенсом в дар от высоких особ.

Виллем ван Хахт. Картинная галерея Корнелиса ван дер Геста. 1628. Дерево, масло. 100 × 130 см. Дом-музей Рубенса, Антверпен

Очевидным достоинством подобного образования был его универсализм. На заднем плане «Зрения», справа и слева, открываются совершенно разные виды. Однако, с точки зрения утонченного фламандского любителя искусства, они дополняли друг друга. Справа можно заглянуть в еще более роскошную и пышную галерею, с высоким, величественным сводом, со стоящими по отдельности античными статуями, на которые свет падает через высоко расположенное круглое окно. Это образ коллекции светского или духовного римского властителя. Однако за аркой слева виднеется гавань, не столько итальянская, столько фламандская. Вероятно, ее даже можно воспринимать как несколько идеализированный пейзаж Антверпена, со щипцовыми крышами и с маленькой башенкой у входа в порт. Именно таким, возведенным по замыслу создателей из красного кирпича и

золотистого камня, одновременно по-фламандски прочным и по-итальянски великолепным, ван дер Гест, Рококс, Ян Брант и Питер Пауль Рубенс видели свой родной город. Физически место их жительства можно было соотнести с устьем Шельды. Но духовно они обитали в некоей интеллектуальной утопии, в Антверпене, неразрывно слившемся с Римом.

Питер Пауль Рубенс и Ян Брейгель-старший. Аллегория зрения. 1617. Дерево, масло. 65 × 109 см. Прадо, Мадрид

Верить в подобную иллюзию было важно хотя бы потому, что она очевидно противоречила фактам. Горячие упования антверпенских патрициев, что-де перемирие возвестит начало нового золотого века, совершенно не оправдались. Убыль населения остановилась на отметке примерно в пятьдесят тысяч, однако это составляло всего половину от прежнего числа середины пятидесятых годов XVI века, эпохи процветания, когда жили и творили Франс Флорис и Питер Брейгель. Береговые форты голландских Генеральных штатов по-прежнему оставались на восточном берегу устья Шельды, а их пушки не давали кораблям из Северного моря дойти до Антверпенского порта. Поэтому доставлять товары во Францию, в Германию и Италию, а также получать грузы оттуда Антверпену пришлось либо по южному обводному каналу, либо посуху, либо по небольшим рекам. Городу удавалось сводить концы с концами, но не более. Деньги постепенно перемещались в Прибалтику и Ост-Индию, откуда можно было импортировать зерно, дерево и специи, и этим шансом не преминули воспользоваться торговые флоты протестантских Голландии и Зеландии, энергично собиравшие с

новых рынков обильную дань. Ныне Антверпен оставался столицей мира только в воображении утонченных живописцев и патрициев. В сентябре 1616 года в Антверпене несколько дней пробыл сэр Дадли Карлтон, полномочный посол английского двора в семнадцати провинциях. Увиденное одновременно и произвело на него глубокое впечатление, и опечалило. Как он писал другу Джону Чемберлену,

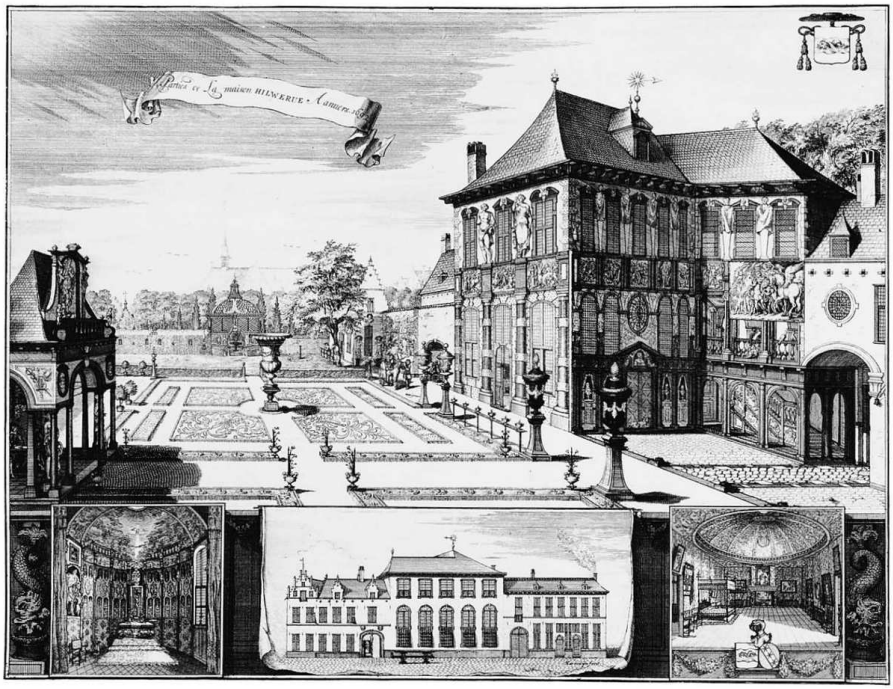
> «город превосходит все, что мне случилось узреть до сих пор. Он красив, здания в нем, сплошь высокие, возведены единообразно, улицы широкие, крепостные сооружения прочны и содержатся в исправности… Но ежели попытаться определить нынешнее положение сего города кратко, то могу лишь сказать: „Magna civitatis, magna solitudo“ [великий город, пребывающий в великом запустении], – ибо за все время, что мы провели там, я едва ли сумел заметить на целой улице более сорока человек разом. Никто из нас, хотя дело происходило не в воскресенье и не в церковный праздник, не видел, чтобы в лавке или на улице кто-то продал или купил хоть на пенни товара. Два странствующих торговца и один продавец баллад смогли бы унести на спине все деньги, что в ту пору находились на Королевской бирже. Много раз видел я улицы, заросшие травой, однако, что редко бывает при подобном запустении, все здания в отменном состоянии и тщательным образом починены и вычищены… В целом же, как ни странно, город показался мне куда хуже, чем до заключения перемирия»[185].

В 1627 году Рубенс сам будет сравнивать злую участь Антверпена с несчастьем изнуряемого чахоткой: «День за днем, постепенно, он угасает». Впрочем, позднейший его пессимизм был вызван возобновлением войны между Испанией и Голландской республикой, начавшейся в 1621 году и погубившей все его надежды на воссоединение северных и южных провинций. За десять лет до этого он, как и его друзья, пытался забыть о неумолимом ощущении надвигающегося мрака и заточения в городских стенах, предаваясь пышным увеселениям, радуясь ярким зрелищам и наслаждаясь утонченным досугом. Стрелковые роты по-прежнему молодцевато маршировали во время городских празднеств, устраивали показательные стрельбы из мушкетов и били в барабаны. Городские процессии, светские и религиозные, по-прежнему не утратили ни капли буйства и пыла. Над мощеной мостовой по-прежнему проносили картонных драконов.

Риторические общества, почетным главой одного из которых состоял Рубенс, по-прежнему ставили комические и трагические спектакли и произносили велеречивые монологи, и наконец впервые за много лет в городе стали возводить новые здания, частные и общественные. Иногда их фасады свидетельствовали о подспудном желании зодчих примирить старинную фламандскую манеру с новыми итальянскими ухищрениями: в результате родился стиль, использующий и кирпичи, и каменную кладку, и любовно именуемый «speklagen», «ломтиками бекона». Иногда эти сооружения выглядели куда более суровыми в своей грандиозности, как, например, весьма эффектная церковь иезуитов, первый камень в основание которой был положен в 1614 году. Освященная в честь святого Карла Борромео, роскошно отделанная мрамором и украшенная многочисленными росписями по рисункам Рубенса, Борромеокерк нисколько не уступала своим римским образцам. Хотя тогдашнее внутреннее убранство церкви погибло при пожаре, мы по-прежнему можем видеть Рубенсовых херувимов, порхающих по ее фасаду и явно нисколько не опечаленных сокращением штата в городском совете.

Решив поселиться вместе с Изабеллой и Кларой Сереной отдельно от тестя и тещи, Рубенс вознамерился выбрать дом, гордо демонстрирующий всему свету, кто его владелец, а кроме того, достаточно просторный, дорогой и новомодный. В XVI веке антверпенским живописцам иногда случалось возводить роскошные особняки. Например, такая удача выпала Квентину Массейсу, выстроившему себе резиденцию Синт-Квинтен с богатым убранством. Судя по рисунку тушью XVIII века, хранящемуся в Брюссельской королевской библиотеке, Франс Флорис также проживал на улице, которая ныне носит название Аренбергстрат, в величественном особняке во вкусе классицизма, со статуями в нишах и с расписными потолками[186]. Однако, хотя Рубенс наверняка помнил о своих местных предшественниках, он явно намеревался выстроить собственный дом по образцу прекрасного мантуанского особняка Мантеньи или, еще того лучше, идеальной виллы живописца-патриция, Каза Пиппи Джулио Романо. К тому же он не мог забыть ни лигурийские особняки Сан-Пьетро д'Арены, настоящее царство воздуха и света, ни строгие и элегантные генуэзские палаццо XVI века, описания которых он опубликовал отдельной книгой в 1622 году, опираясь на свои заметки, сделанные во время службы у Винченцо Гонзага. Сочетание изящных неброских фасадов, декорированных пилястрами, и просторных интерьеров явно виделось Рубенсу моделью, по которой он задумывал возвести собственное

жилище[187]. Однако, несмотря на всех своих «романистов», Фландрия не могла считаться Северной Италией, и хотя Антверпен теперь далеко не отличался таким многолюдством, как во дни его отца, для итальянской виллы в нем было явно тесновато.



Якоб Харревейн по оригиналу Якоба ван Круса. Вид дома и сада Рубенса. 1692. Гравюра резцом. Дом-музей Рубенса, Антверпен

В ноябре 1610 года Рубенс наконец нашел именно ту недвижимость, что так долго искал, – прочный и солидный дом, впрочем сооруженный во фламандском стиле XVI века: с островерхой двускатной крышей, со ступенчатыми щипцами, с облицовкой кирпичом на манер ломтиков бекона и с выложенным камнем бордюром. Дом выходил на канал Ваппер, некогда служивший городским оборонительным рвом. Особняк выглядел весьма внушительно, но, возможно, Рубенса еще больше привлекал продававшийся вместе с ним земельный участок, в том числе обширная старинная прачечная с сараями для кипячения белья, расположенная вдоль улицы, параллельно каналу. Рубенс заплатил за недвижимость на Ваппере семь тысяч шестьсот флоринов, и если бы они с Изабеллой захотели, то могли бы немедля переехать в этот пригодный для жилья фламандский дом и пережидать всевозможные строительные работы уже как его

полноценные хозяева. Однако они предпочли задержаться вместе с Кларой Сереной в доме Брантов, неподалеку от порта и тех двух церквей, для которых Рубенс как раз писал алтарные картины. Если вечно занятый работой Рубенс решил, что, оставшись в доме тестя и тещи, избавит себя от облаков пыли, плотничьих пил и молотков каменщиков, то поступил весьма мудро, ведь строительные работы в доме на Ваппере затянулись на целых пять лет. Впрочем, когда они были завершены, Рубенс смог въехать в дом, подобного которому в городе никогда не видели и который стал полным архитектурным отражением личности своего владельца. Он сочетал северную суровость с итальянским изяществом, строгий внешний облик и роскошь интерьеров. Вплоть до последнего гвоздя он задумывался как «locus amoenus», место, предназначенное для умиротворенного созерцания, и одновременно как построенная по специальному заказу мастерская живописца. Подобно вилле Цицерона, которой явно подражал Рубенс, дом был призван не просто давать приют, но и свидетельствовать о пристрастии хозяина к размеренной и гармоничной жизни, а в его комнатах и залах, службах и садах нашлось место общественному призванию и личному уединению. Друг Рубенса Воверий вполне справедливо полагал, что дом этот «поразит чужеземцев и приведет в восторг путешественников»[188].

Впрочем, нынешние «чужеземцы и путешественники» видят по адресу: набережная канала Ваппер, 9, всего-навсего копию оригинального строения; от времен Рубенса сохранились лишь грандиозный каменный портик с арками, отделяющий двор от сада, и летний павильон в глубине сада. Рубенс скончался в 1640 году, но его вторая жена Елена Фоурмент прожила в этом доме еще пять лет, до 1645 года, а потом сдала его в аренду лорду Кавендишу, роялисту-изгнаннику и придворному Карла I, двор которого, впрочем, фактически прекратил свое существование. Лорд Кавендиш решил, что этот дом с прилегающим участком как нельзя лучше подходит для его личной резиденции и для испанской школы верховой езды. В 1692 году новый владелец, каноник Хендрик Хиллеверве, сам слывший ценителем искусства, заказал Якобу Харревейну гравюры с изображением внешнего облика дома Рубенса, его садов и интерьеров нескольких комнат. Эти гравюры сохранились. Именно на их основе в 1910 году, приурочив это радостное событие к открытию Всемирной выставки в Брюсселе, энтузиасты точно, как им казалось, воссоздали из раскрашенного гипса и картона виллу великого живописца. Копия дома Рубенса, по которой можно было разгуливать, как по настоящему, имела столь бурный успех у

бельгийской публики, что после опустошительных бомбардировок и оккупации в Первую мировую войну решено было восстановить дом Рубенса из руин как символ национального возрождения. Пока Бельгия замерла в нервном напряжении, изо всех сил пытаясь соблюсти нейтралитет и избежать повторения катастрофы Первой мировой, между знатоками и поклонниками творчества Рубенса разгорелся ожесточенный спор: стоит ли придерживаться более строгого, исторически достоверного подхода к реставрации или снова построить на Ваппере версию времен Всемирной выставки? Сторонники «археологического пуризма» ни за что не хотели именовать вымеренные на глазок помещения «поварней» или «опочивальней» без всяких исторических доказательств. «Популисты» же стремились любой ценой возродить барочную атмосферу старой Фландрии на том самом месте, где стоял дом Рубенса, и, используя мебель и утварь XVII века: дубовые шкафчики, сине-белые изразцы, оловянные кружки, медные канделябры, – дать наглядное представление о том, в какой обстановке протекала его профессиональная, домашняя, ученая жизнь.

К досаде «пуристов», спор решила не археологическая честность, а предъюбилейная суета. Приближалось трехсотлетие со дня смерти Рубенса, и архитектор Эмиль ван Авербеке, которому была поручена работа, торопился завершить проект к условленной дате. Небольшая деталь в виде немецкой оккупации скорее даже способствовала, нежели помешала этому предприятию, но, впрочем, по самым скверным причинам. В Германии издавна были весьма популярны исследования творчества Рубенса («Rubens-Forschungen»), и это обожание в самом извращенном виде разделяла так называемая культурная элита Третьего рейха[189]. Восхищение Рубенса пышнотелыми блондинками и кровопролитными сражениями воспринималось как свидетельство его наследственной склонности к теории нордической расы, а в 1944 году в Берлине историк искусства Альфред Штенге выбрал для доклада на заседании научного общества искусствоведов – национал-социалистов тему «Rubens-Dämonie» («Демоническое начало в творчестве Рубенса») и восторженно противопоставил чувственность, интуицию и первозданную энергию художника вырожденческому искусству, чрезмерно увлеченному рефлексией[190]. Хотя убедительных доказательств проарийских симпатий Рубенса, естественно, нет, почетное членство в пантеоне истинных арийцев, которого удостоили его национал-социалисты, возможно, помогло ускорить восстановление его дома-музея во время оккупации. Не в последнюю очередь оккупационные власти сделали этот

широкий жест потому, что надеялись поднять свои акции в глазах фламандских националистов и фашистов, а затем привлечь их к активному сотрудничеству. Как бы то ни было, в 1938 году дома Рубенса еще не было, а в 1946 году он уже был.

Так бедный Рубенс разделил судьбу Рембрандта и сделался заложником самых гнусных поклонников, да еще был объявлен адептом идеологии, которую, при своем интуитивном и принципиальном космополитизме, никак не мог разделять. В конце концов, приют, который он создал себе на Ваппере, в глазах культурного фашизма был просто возмутителен: как это так, он же наслаждался смешением стилей и культур и не таясь соединял местное с чужеземным! Фасад дома по завершении простирался на сто двадцать футов, однако центральный вход отчетливо делил его пополам на старое и новое крыло. Слева фламандский фасад прорезали узкие прямоугольные окна со свинцовым стеклом, разделенные на четыре части, точно геральдический щит. Справа, в итальянском крыле дома, изящные арочные окна среднего этажа, обрамленные ленточным камнем, с ученической точностью повторяли зарисовки Рубенса, сделанные во время пребывания в Генуе.

Этот дом задумывался одновременно как место усердных занятий и самоуглубленных размышлений. Площадь большой мастерской на первом этаже составляла целых сорок шесть на тридцать четыре фута, при потолках высотой в тридцать футов, и потому она производила впечатление не только рабочего кабинета, но и парадного зала в поместье знатного лорда. В мастерской с легкостью помещались любые картины Рубенса, в том числе огромные, однако, залитая светом северного солнца, она казалась гигантской сценой с театральными декорациями, на которой Рубенс сознательно разыгрывал подобие спектакля на тему «Живописец за работой». Едва ли на стадии обдумывания замысла Рубенс выполнял в этой мастерской рисунки или небольшие эскизы маслом. А ученикам и помощникам Рубенса отводилась еще одна мастерская, на верхнем этаже, щедро освещенная лучами, падающими сквозь стеклянную крышу; там они писали картины по эскизам мастера. Поэтому нельзя исключать, что в большой мастерской Рубенс доводил до совершенства работы этих ассистентов, чтобы потом с полным правом назвать их собственными произведениями. Конечно, если речь шла о его помощниках, которых он мог счесть равными себе коллегами, вроде Яна Брейгеля или Франса Снейдерса, или о наиболее талантливых учениках и протеже, вроде Антониса Ван Дейка, то они вполне могли писать здесь в соавторстве. Однако нетрудно вообразить Рубенса, внимательно следящего за

завершением полотна: вот он стоит у мольберта посреди пышного зала, с мощеными полами, частью оштукатуренными, частью забранными деревянной обшивкой стенами, и слушает, как ученик читает вслух Тацита, или играет на клавесине итальянскую мелодию, или пересказывает последние антверпенские сплетни. Не то чтобы он принимал театральную позу, но, пожалуй, примеривал на себя роль Философически Настроенного Живописца.

Считал ли он себя стоиком? Возможно, лишь в некоторой степени. Ведь хотя дом его и не отличался вульгарной роскошью и мишурным блеском, Рубенс, конечно же, обставил его мебелью и утварью, соответствующей его архитектурному величию, по образцу домов своих друзей: Рококса, ван дер Геста, Морета. Виллу Рубенса украшали кожаные стенные драпировки с золотым тиснением, замысловатые медные канделябры, стулья с прямыми спинками и резными ножками, тяжелые дубовые столы, застланные турецкими коврами, инкрустированные черепаховым панцирем или жемчугом бюро розового или эбенового дерева, декоративные навершия, выточенные в облике святых, сказочных существ или античных божеств, еще более роскошные и причудливые «kunstkabinetten» (шкафчики для хранения предметов искусства), дверцы в которых распахивались так, чтобы показать во всей красе живописные сцены на их панелях: пейзажи, крестьянские праздники, легендарные битвы. Стулья с кожаными сиденьями в блестящих медных заклепках стояли на страже богато украшенных дорожных сундуков и признанных шедевров северной мебели – монументальных шкафов для белья, покрытых замысловатыми резными изображениями цветов, животных, богов и героев. Во всем доме гость испытывал несколько давящее ощущение пышной, тяжеловесной роскоши, смягчавшееся сдержанностью и изяществом, которые привносил прозрачный северный свет.

Стены сплошь покрывали шпалеры, географические карты и картины, причем картины иногда развешивались ярусами. Не склонный к пустой похвальбе, Рубенс не страдал и от излишней скромности. К моменту смерти в 1640 году он владел ста пятьюдесятью шестью собственными картинами, а поскольку для их хранения не предназначалась специальная комната, можно предположить, что все эти портреты меценатов, членов семьи и друзей, а также исторические полотна небольшого формата и, пожалуй, наброски маслом занимали важное место на стенах и с гордостью демонстрировались посетителям. Картины Рубенса перемежались множеством работ тех живописцев, которыми он восхищался, в первую очередь венецианцев (Тициана, Тинторетто,

Веронезе) и величайших нидерландцев прошлого, от ван Эйка и Массейса до Брейгеля[191]. Иногда это были копии, выполненные самим Рубенсом, иногда – оригиналы. Однако любой посетитель покидал дом художника с чувством, будто побывал одновременно и за Альпами, в Италии: дом был живым свидетельством того, насколько человек склонен преувеличивать культурные барьеры, словно Рубенс брал гостя за руку и переводил через высокий, величественный горный перевал, наподобие тех, что так любил изображать на картинах и рисунках Брейгель. С орлиного утеса открывалась вся Европа, объединенная общей цивилизацией, голландские низменные луга и итальянские холмы, равно простирающиеся перед зрителем широкой панорамой. Пока мрачное зрелище битв, вершащихся где-то далеко-далеко, не тяготило взора, можно было вволю наслаждаться видом обильной жатвы, или сельских ярмарок с маскарадами, или катания на замерзших реках и каналах, или многотрудных подвигов мифических героев, или античных вакханалий, или современного флирта в увитых розами перголах, или пышных Магдалин, или беззубых пьяниц; в жилище Рубенса таился целый мир[192].

А где в этом огромном мире в миниатюре Рубенс хранил мумию? Судя по рисунку, выполненному одним из его ассистентов, это был покойник мужеского пола, эпохи Птолемеев, неплохо сохранившийся и окутанный погребальными пеленами, даже в ожерелье и пекторали, упокоившийся, подобно Осирису, в ларце кедрового дерева[193]. К этому времени египетские древности уже начали появляться в Нидерландах; их привозили в Северную Европу по заказу ученых и образованных коллекционеров расторопные торговцы, которые вели дела с ближневосточными городами, например с Каиром и Алеппо[194]. Однако Рубенс мог заинтересоваться предметами египетского искусства и во время своего пребывания в Риме, где существовало множество самых разных обелисков и где некоторые богословы, включая пап, стали рассматривать египетские древности как прообраз не только языческого, но и христианского Вечного города[195]. В любом случае весьма вероятно, что Рубенс поместил мумию в начале своей экспозиции мраморных скульптур, для которой специально выстроил музей. В Риме он наверняка видел дворы-перистили, где размещали свои собрания скульптур Боргезе и Орсини, и, хотя пока не побывал в Англии, должно быть, слышал о галерее с колоннадой, которую возвел во дворце Сомерсет-Хаус одержимый страстным интеллектуальным любопытством аристократ своего поколения Томас Говард, граф Арандел, облик которого, соединяющий в себе черты воина и гуманиста, Рубенсу предстояло запечатлеть, возможно, на самом

удачном своем мужском портрете. Многие из упомянутых галерей создавались по образцу открытых атриумов римских вилл, с отдельно стоящими колоннами и потолком-«обманкой», имитирующим голубое небо. Разумеется, Рубенс всех превзошел, создав домашний вариант Пантеона, с кессонированным сводом, нишами для скульптур и даже круглым окном в вершине купола – эдаким отверстым оком, сквозь которое падал свет на размещенную внизу экспозицию. К сожалению, из-за недостатка места вместо целой ротонды пришлось ограничиться полукруглым «полупантеоном», но, поскольку путь к этой апсиде вел по некоему подобию прямоугольного церковного нефа, она должна была производить величественное впечатление, со всеми своими древними мудрецами и римскими добродетелями, застывшими в белоснежном мраморе.

Задумывая свой музей, Рубенс уже располагал несколькими образцами римской скульптуры, и подлинными, и копиями, как, например, бюст Псевдо-Сенеки. Однако в 1618-м, спустя три года после того, как они с Изабеллой переехали в новый дом, ему представился уникальный шанс превратить недурное собрание древностей в не знающее себе равных, по крайней мере в Нидерландах. В марте этого года Джордж Гейдж, доверенное лицо сэра Дадли Карлтона, английского посланника в Голландской республике, в обязанности которому вменялось приобретать предметы искусства для своего патрона, сообщил Рубенсу, что Карлтон готов обменять свою знаменитую и весьма обширную коллекцию античных скульптур на определенное количество его произведений. Последовали очень осторожные и весьма затяжные переговоры, причем Рубенс всячески стремился извлечь выгоду из различного социального статуса сторон. Если Карлтон даст «слово джентльмена», что мраморы действительно столь хороши, он готов согласиться. Сам же он аттестовал себя «честным человеком», «sed qui manducat laborem manuum suarum» [«живущим трудами рук своих»]; он подчеркивал, что может удовлетворить свою «прихоть» лишь потому, что в мастерской у него скопилось немало работ, на которые не нашлось покупателя. В этом показном смирении, якобы присущем простому ремесленнику, таилась изрядная доля расчета и коварства. В 1631 году Рубенс будет всеми средствами добиваться испанского рыцарского достоинства и в конце концов его получит, но еще до этого он, со своим пристрастием к верховым лошадям, шпагам и золотым цепям, вручаемым в знак признания заслуг, производил впечатление утонченного кавалера. Однако сейчас важно было предстать перед Карлтоном не в роли талантливого одиночки, а в качестве главы целой мастерской, ведь лишь пять картин из тех

двенадцати, что Рубенс предлагал англичанину, были написаны им лично, без участия учеников. Впрочем, среди них было решенное в черных тонах, исполненное невыразимого страдания «Распятие» – «картина в человеческий рост, может быть лучшая из всего мною написанного»[196]. Среди оставшихся также нашлось немало удивительных работ, исполненных главным образом Рубенсом. Таков, например, был жутковатый «Прометей», «прикованный к скале в Колхиде», в печень которого впивался когтями орел, изображенный Франсом Снейдерсом, а также «Леопарды», фон которых Рубенс, по своему обыкновению, заказал выполнить профессиональному пейзажисту. В случае с копиями, написанными его учениками, например с репликой «Двенадцати апостолов», находящихся у герцога Лермы, Рубенс тщился уверить Карлтона, что-де одной его ретуши достаточно, чтобы никто не отличил их работу от оригинала.

Иногда его аргументы звучат убедительно, иногда нет. Переговоры осложнило еще одно обстоятельство: когда корабль с грузом картин прибыл в Гаагу, выяснилось, что размеры полотен не соответствуют заявленным Рубенсом. Впрочем, подобная разница едва ли могла удивить хитрого старого лиса Карлтона, поднаторевшего в сделках с нидерландскими художниками: он наверняка знал, что единицы длины в разных провинциях и даже в разных городах приняты неодинаковые. Важнее было то, что в смиренном ремесленнике англичанин угадал страстного коллекционера. Не случайно к картинам живописец прибавил круглую сумму наличными, хотя и сетовал, что якобы и так уже истратил в этом году тысячи флоринов на постройку дома и что якобы, стремясь угодить «Вашей Светлости, все свое время отдавал ретушированию предназначающихся Вам картин и уже давно не притрагивался к собственным работам»[197]. К июню посланник получил вожделенные картины, а Рубенс – вожделенные мраморы. Собрание действительно оказалось обширным и великолепным: содержимое двадцати девяти сундуков включало в себя погребальные урны, высеченные на камне надписи, таблички, а также бюсты и амуров в сопровождении дельфинов или псов. Когда в музей перенесли все, что удалось вместить, посетители смогли медлительно прогуливаться по галерее, пока перед их взором одна древняя эпоха сменялась другой, ухмыляющиеся сатиры – плачущей Ниобой, аллегории мира, справедливости и изобилия – целомудренной Дианой и разгневанным Юпитером. Вот перед ними разворачивался нескончаемый ряд мудрецов и просто властителей: Марк Агриппа и Марк Аврелий, Юлий Цезарь и Цезарь Август (смертный и бессмертный), Клавдий и Цицерон,

Друз и Германик, Траян и Нерон, Калигула и Домициан, – непрерывная череда бюстов справедливых правителей и тиранов, четко очерченные носы императоров и грозно сдвинутые брови воинов, воплощения доблести сената и римских граждан в тускло поблескивающем мраморе[198].

Эта гигантская сокровищница предназначалась одновременно для уединенного созерцания и для показа восхищенным знатокам. Как явствует из писем Рубенса другу, антиквару Николя-Клоду Фабри де Пейреску, он любил по вечерам беседовать в своей галерее с тенями давно ушедших единомышленников, а также изучать свою не менее впечатляющую коллекцию классических медалей и гемм: агатов, резных изображений слоновой кости, камей, сердоликов, – хранившуюся в стеклянных витринах в «преддверии» к Пантеону. Однако столь же несомненно, что гостям полагалось осматривать собрание художника (обычно они не заставляли себя упрашивать), а затем выражать удивление и восторг. Не исключено, что среди них попадались и простые смертные, которые падали духом, тщетно пытаясь вспомнить соответствующий фрагмент из Плутарха при виде того или иного римского бюста, и жаждали ненадолго сбросить бремя учености во внутреннем дворе или в саду. И на первый взгляд это замкнутое пространство, с маленьким гротом и фонтанчиком, притаившимся в уголке, с красивой стеной-портиком, с написанным красками фризом, проложенным вдоль стен внутреннего двора, представлялось желанным местом отдохновения после прохладного мавзолея Пантеона, учрежденного в память великих и достойных. Однако если Рубенс хотел лично показать гостям сад, то быстро разубеждал их в том, что прилегающий к дому участок создан для праздных увеселений. Нет, это было бы слишком большой удачей. На каждом шагу гостя по-прежнему подстерегали Назидание и Нравственное Совершенствование. Над боковыми арками портика Рубенс начертал цитаты из десятой сатиры Ювенала:

> «Лучше самим божествам предоставь на решение выбор, / Что подходяще для нас и полезно для нашего дела; / Ибо взамен удовольствий дадут нам полезное боги, / Мы ведь дороже богам, чем сами себе […]»

> «Надо молить, чтобы ум был здравым в теле здоровом. / Бодрого духа проси, что не знает страха пред смертью, / Что почитает за дар природы предел своей жизни, / Что в состояньи терпеть затрудненья какие угодно, – / Духа, не склонного к гневу, к различным

страстям…»[199]

Ничего более на стене начертано не было. Однако читавшие Ювенала могли вспомнить, что далее следуют строки, в которых автор превозносит Геркулеса, выбравшего подвиги, а не чувственные наслаждения. «Я указую, что сам себе можешь ты дать; но, конечно, / Лишь добродетель дает нам дорогу к спокойствию жизни»[200]. Сколькие из тех, кто стоял здесь, читая эти оптимистические и не лишенные ханжества расхожие советы, припоминали о Яне Рубенсе и украдкой усмехались?

К этому моменту наш гость едва держался на ногах от усталости, голова у него шла кругом от избытка ученых сведений, и он действительно мог ощутить, что из этого царства аллегорий ему не вырваться. Но переход из музея во внутренний двор все-таки сопровождался сменой оттенков смысла. Пантеон представлял Рубенса как публичное лицо: как деятельного гражданина, последователя Липсия, глубоко увлеченного историей и политикой и преданного возвышенному идеалу справедливого христианского мира. (Можно усмотреть горькую иронию судьбы в том, что в 1618 году, когда он устанавливал в нишах бюсты Цицерона и Сенеки, в Европе разразилась Тридцатилетняя война, вызванная религиозными и династическими причинами и сделавшая этот идеал при жизни Рубенса недостижимым.) Внутренний двор, напротив, олицетворял царство искусства, тоже зачастую служившего светским и религиозным властям, однако столь же серьезно вовлеченного в игру страстей и чувств[201]. Отсюда и Геркулес, снова и снова появляющийся на полотнах Рубенса, почти альтер эго художника: дитя движимого чувственностью отца, но муж, на распутье избравший восхваляемый Ювеналом путь подвигов и добродетели. На стенах внутреннего двора Рубенс написал гризайлью фриз-обманку, представляющий эпизоды из античной мифологии и жизнеописаний древних художников. В одной сцене он изобразил опьяненного Геркулеса, охваченного безумной яростью; в припадке умоисступления он вот-вот убьет собственных детей. Разумеется, Рубенс нисколько не считал себя способным на подобные зверства. Однако многие из его величайших картин не чуждаются шокирующего насилия: на его холстах персонажам отрубают голову, вырывают с корнем язык и бросают собакам, откровенно насилуют женщин, пейзане и пейзанки без стеснения ощупывают друг друга и совокупляются. И он никогда бы не стал гениальным художником, если бы, наученный собственной чувственностью, не постиг всей власти демонов над человеческим телом.

От этих безумных и разрушительных желаний оберегали божества мудрости и красноречия, Минерва и Меркурий, стоящие на страже прямо наверху триумфальной арки во внутреннем дворе. По-гречески они именовались соответственно Афина и Гермес и воспринимались как единый, андрогинный оборонительный отряд, «Гермафина»; им надлежало ниспосылать художнику вдохновение и хранить его от зависти и порока. Щит Минервы со змееволосой головой Медузы в центре появляется во внутреннем дворе Рубенса неоднократно, в том числе в руках у другого его любимого античного героя, Персея. Образ Персея был важен для Рубенса, ведь миф о Персее косвенно был связан с мифом о рождении живописи. Его скакун, крылатый Пегас, родился из крови, хлынувшей из рассеченной шеи Медузы, когда Персей отрубил ей голову. А именно от удара Пегасова копыта на горе Геликон забил источник Иппокрены, в котором купались музы. Поэтому выходит, что источник творческого вдохновения питали и самая ядовитая кровь, и самая прозрачная вода; кроме того, Рубенс мог видеть удивительную картину Караваджо на этот сюжет. Сам он написал другой эпизод бурной жизни Персея, ныне хранящийся в Эрмитаже: спасение прикованной к скале Андромеды от морского чудовища, со всеми полагающимися атрибутами – щитом, украшенным головой Медузы, и крылатым конем. Однако во внутреннем дворе, который был превращен в своего рода манифест виртуозного искусства, он сделал почти невозможное: воспроизвел эту сцену в технике фрески на прочной стене, придав ей иллюзорный объемный облик холста, сушащегося на солнце. Из его писем Карлтону мы знаем, что так художник обычно и поступал, и нетрудно вообразить старинное поле для беления льна, на котором некогда выкладывали белоснежные полотнища, а теперь красуются холсты живописца: святой Себастьян, охота на львов, Вакх, – растянутые под открытым небом, чтобы поймать хоть чуть-чуть капризного бельгийского солнца, то выныривающего из-за туч, то вновь исчезающего в их пелене.

Якоб Харревейн по оригиналу Якоба ван Круса. Вид дома Рубенса и арочного портика. 1684. Гравюра резцом. Дом-музей Рубенса, Антверпен

Оптические иллюзии Рубенса столь виртуозно вводили зрителей в заблуждение, что, посмотрев на гравюры, где были изображены детали украшений внутреннего двора, реставраторы в сороковые годы XX века решили, будто «Персей и Андромеда» – *настоящая* картина, висящая на террасе, а остальной фриз – действительно скульптурный барельеф. Казалось бы, сам замысел картин-обманок не очень-то соответствует духу Рубенса Серьезного, воплощения изысканного вкуса. Однако игра иллюзий была частью хитроумного, замысловатого «высказывания» о природе живописи, которое Рубенс разместил по стенам внутреннего двора. Некоторые сцены ложного фриза отсылают к жизнеописаниям художников древности и прославляют добродетели, особенно близкие Рубенсу. В одной из них Зевксид, которого тоже восхваляли и одновременно порицали как создателя оптических иллюзий, избирает черты кротонских дев (чело одной, грудь другой), чтобы составить из них одну идеальную обнаженную. Выходит, это истинный Питер Пауль Рубенс, олицетворение разборчивости. А читавшие Плиния и Лукиана могли вспомнить, что Зевксида превозносили одновременно как мастера монохромных иллюзий-обманок

(подобных гризайли Рубенса!) и виртуоза, способного смело моделировать форму благодаря цветовым контрастам, а не контуру и очертаниям. Выходит, это опять-таки истинный Питер Пауль Рубенс, непревзойденный колорист. Другая сцена фриза воспроизводит «Клевету» Апеллеса, аллегорическую картину, написанную древнегреческим художником в защиту от ложных обвинений в участии в политическом заговоре. В ней, как и следовало ожидать, персонифицированы пороки: коварство, зависть, ложь, легковерие, – они выстроились перед властителем, которого, по преданию, Апеллес представил на картине с ослиными ушами. Что ж, опять-таки Рубенс, воплощение безупречной честности.

Но точно ли этот образец добродетели, этот Апеллес, Геракл, Зевксид, Персей, был простым смертным, живым человеком?

Выйдите из-под триумфальной арки, пройдите по дорожке в сад, и у вас исчезнут всякие сомнения. Ибо перед вами откроется третье царство Рубенса: уголок его земного рая, его обнесенный стенами сад, «hortus conclusus», домашний Эдем, сплошь в изящных узорах из низких изгородей самшита и тиса, словно вышитых на шелковой шпалере. Боги и герои не были изгнаны из этого приюта, но представали здесь скорее милостивыми и сострадательными. Их маленький храм, летний павильон с колоннами, был вотивным святилищем, посвященным природе, наподобие тех, что, по мнению Рубенса, возводили у себя в имениях Гораций, Плиний или Цицерон. В нем царила мягкосердечная Флора, богиня весны, супруга Зефира, изобильно одаривающая своих адептов цветами. Рядом с нею с довольным видом опирался на палицу Геракл, опять-таки скопированный Рубенсом с оригинала Фарнезе, которому предстоит преследовать его всю жизнь; Геракл наконец-то почиет от подвигов и тяжких трудов.

Питер Пауль Рубенс. Аллегория войны и мира. 1629–1630. Холст, масло. 198 × 297 см. Национальная галерея, Лондон

По мере того как Рубенс делал блестящую карьеру, триумфально добиваясь все больших успехов, его сад делался для него все более важным местом и расширялся, ведь Рубенс приобретал все новые земельные участки на набережной Ваппера. В двадцатые годы XVII века он воспринимался уже не как местный Апеллес, а как живописец с мировым именем, величайший художник своего времени, и коронованные особы, от королевы-матери Марии Медичи до Карла I Английского, пожелав увековечить славу своих династий, не раздумывая, приглашали именно Рубенса. Испытывая на себе капризы властителей, всю печально известную тяжесть их нрава, он неизменно проявлял такую бездну деликатности и дипломатического такта, что вскоре ему стали не только заказывать картины, но и доверять ведение политических переговоров. И хотя поначалу в Мадриде раздавались сетования, что невместно-де представлять испанскую корону человеку, живущему трудами рук своих, хула смолкла в 1629–1630 годах, едва только Рубенс успешно заключил мирный договор между Англией и Испанией.

Этот документ стал венцом его политической карьеры. Заключение мирного договора принесло ему почет и уважение облеченных властью, а кроме того, душевный покой. Его трижды посвятили в рыцари: в Брюсселе, в Лондоне и в Мадриде. Однако не менее важной была для Рубенса и возможность постоять в

Пантеоне, глядя в каменные глаза своих предшественников-философов: Цицерона, Сенеки, Марка Аврелия – и осознавая, что, подобно им, он приложил все усилия, чтобы добиться почетного мира. Перед отъездом из Лондона он преподнес в дар королю Карлу I картину под названием «Аллегория войны и мира». На этом полотне Марса решительно изгоняет Мудрость в обнадеживающем облике Минервы с закатанными рукавами. Пышногрудая богиня мира кормит худенького Плутоса, бога богатства, козлоногий сатир раздает желающим плоды процветания, извергнутые рогом изобилия, а леопард лежит на спине, словно котенок, теребя низко свисающие плети виноградной лозы. Над их головами рассеиваются мрачные грозовые тучи, а в просвете меж ними, над шлемом Минервы, уже виден лазурный небосвод.

Питер Пауль Рубенс. Бедствия войны. Ок. 1637. Холст, масло. 206 × 342 см. Палаццо Питти, Флоренция

Спустя восемь лет Рубенс написал картину на тот же сюжет, однако проникнутую совершенно иным настроением. На сей раз голубые небеса заволакивает темный дым. Из распахнутых ворот храма Януса, прочно запиравшихся во времена мира, бросается Европа в короне с высокими зубцами. А Венера, несмотря на традиционную свиту амуров и свои подчеркнуто пышные прелести, проигрывает битву за благосклонность Марса фурии Алекто. Как писал Рубенс Юсту Сустермансу, своему агенту при дворе Медичи во Флоренции, для которых, при условии предоставления охранной грамоты, предназначалось полотно:

«Рядом изображены чудовища, олицетворяющие чуму и голод, неразлучных спутников войны. На земле спиной к зрителю лежит женская фигура с разбитой лютней, аллегорически представляющей гармонию… [А] еще от ужасов пытается спастись мать с младенцем, символ плодородия, милосердия и чадолюбия, сметаемых вихрем войны, которая калечит и уничтожает все живое…»[202]

Питер Пауль Рубенс. Сад любви. Ок. 1630–1632. Холст, масло. 198 × 283 см. Прадо, Мадрид

Рубенс жестоко обманулся в своих надеждах на примирение враждующих конфессий и правящих династий Европы. Заключенный между Испанией и Англией мир, который, как уповал Рубенс, сделается своего рода прелюдией для соглашения с Голландской республикой и последующего воссоединения католических и протестантских Нидерландов, не принес желаемого результата. В Антверпене вновь воцарился застой. Альбрехт и Изабелла, покровители Рубенса, умерли, и, хотя Рубенсу поручили создать грандиозные декорации для празднеств по случаю воцарения их преемника, кардинала-инфанта Фердинанда, художник утратил веру в то, что честный человек может что-то изменить в этом растленном и жестоком мире. «По природе и личной склонности я мирный человек, убежденный противник всяческих разногласий, судебных тяжб и споров, как публичных, так и частных…» – писал он своему другу Пейреску в

мае 1635 года, а немногим позже выражал опасение, что если король Англии, папа и «прежде всего Господь Бог не предотвратят кровопролития, то из искры, которую не сумели тотчас затушить, разгорится пламя и поглотит всю Европу». Но только пожилой, печальный, умудренный опытом Рубенс мог добавить: «Предоставим же государственные дела тем, кому положено ими заниматься»[203].

Питер Пауль Рубенс и мастерская. Рубенс в саду своего дома с Еленой Фоурмент. Ок. 1631. Дерево, масло. 97 × 131 см. Старая Пинакотека, Мюнхен

То, чего не могли дать ему история и политика, Рубенс все чаще стал искать в природе и в личной жизни. Он чаял спасения в любви. В 1635 году он продал мраморы Карлтона герцогу Бэкингему, оставив себе лишь самые любимые древности: в частности, Псевдо-Сенеку, коллекцию гемм, а также небольшую античную чашу, из которой его вторая жена Елена Фоурмент ела во время беременности, потому что чаша была «легкой и удобной»[204]. Спустя четыре года после смерти Изабеллы Брант он снова решил жениться, поскольку, как он объяснял Пейреску, он «еще не ощущал склонности к аскетизму… Я взял в жены девицу из честного, но всего лишь буржуазного семейства, хотя все тщились убедить меня породниться с придворным кругом. Однако я опасался гордыни, прирожденного порока

аристократии, особенно неприятного у женского пола, и потому избрал спутницу жизни, которая не станет краснеть, увидев меня с кистями в руках»[205].

Елена была дочерью торговца шелком Даниэля Фоурмента, которого Рубенс, несомненно, знал, ведь другая его дочь вышла за одного из братьев Изабеллы Брант. Елена обвенчалась с Рубенсом, едва достигнув шестнадцати. Ее супругу было пятьдесят три. Неудивительно, что, когда он уже ждал суровых зимних морозов, в его жизни вдруг наступила весна. Хотя в Европе, возможно, и воцарилась мерзость запустения, плевелы и тернии, его задний двор являл собою царство мира, порядка и изобилия. В пышном «Саду любви», изображенном на одноименной картине, которая находится сегодня в Прадо, художник и его юная жена самозабвенно танцуют на фоне портика, декорированного так же, как и портик в его собственном поместье, – колоннами, увитыми лентами, фронтоном и замковым камнем в виде раковины гребешка. Рубенс переживал поздний всплеск мужественности, и одновременно его сады любви все росли и росли, с трудом сдерживая необузданность человеческих страстей и буйство пышной растительности. Часто его нимфы и амуры представляются порождением царства не только фауны, но и флоры, они словно созданы из сочных плодов и изобильных соцветий, щедро оплодотворенных бесконечным потоком творческого вдохновения, которое овладело живописцем. Миру, снедаемому ложью и гибелью, Рубенс отвечал, воспевая чувственность в поистине эдемских масштабах и восхваляя неудержимое цветение. В глубине рубенсовского Пантеона Сенеке, образцу умеренности, пожалуй, сделалось не по себе.

Из надежно укрытого святилища позади дома были изгнаны злоба и безумие, правившие политической жизнью. Однако обнесенный стенами сад, «hortus conclusus», Рубенса был не просто приютом созерцателя, а неким идеальным миром, только в его ботаническом воплощении. В нем произрастали виды совершенно различные, но гармонично соседствующие друг с другом, бесконечно многообразные, но так или иначе взаимосвязанные благодаря утонченному и возвышенному творческому замыслу Создателя. Выходит, сад Рубенса задумывался не как место для игр и покоя, дополнение к дому, а как его логическое завершение, ведь в нем, подобно редкостным растениям, Рубенс пестовал и холил идеи, образы и представления. Сад даже по-своему воплощал одно из наиболее прочных и неколебимых его убеждений – веру в то, что прошлое и настоящее, живые и мертвые, существа и сущности, на первый взгляд разделяемые бездной, в действительности неразрывно

связаны, ибо являют, с точки зрения всеведущего Творца, часть совершенного целого. Подобно другим садоводам, стремящимся к энциклопедическому универсализму, Рубенс воспринимал свой клочок земли как приют от бурь, в котором за высокими стенами, в безопасности удалось объединить рассеянные по всей земле совершенно различные виды. В нем на клумбах росли тюльпаны, а в кадках – апельсины, экзотическое сочеталось с домашним, золотые яблоки Гесперид – с турецким цветком, прижившимся на нидерландской почве. А если поверить картине, на которой Рубенс изобразил себя и свое семейство прогуливающимися по саду, выходит, что он держал павлинов и индеек, азиатских и американских птиц, важно расхаживающих бок о бок по садовым дорожкам. В одном из своих последних писем из замка Стен Рубенс просил своего протеже, скульптора Лукаса Файерба, напомнить садовнику, чтобы тот прислал ему первый урожай инжира и груш из антверпенского сада.

Таким образом, Рубенсу удавалось путешествовать по всему миру, не покидая дома, повторять путь Геракла от царства Гесперид до Востока, избегая тягот и опасностей. Однако, если с возрастом, что неудивительно, он все больше превращался в домоседа, его слава триумфально шествовала по миру. От Испании до Прибалтики его превозносили как чудо своего времени, образец таланта и добродетели, живописца одновременно благочестивого и утонченного, неутомимого в трудах и обладающего безупречными манерами. Никто ничем не мог его упрекнуть, кроме разве что голландца Лукаса Ворстермана, его бывшего гравера, а о нем ходили слухи, что он не в своем уме.

V. Рубенс на экспорт

Да кто такой этот Баудиус и чего он хочет?

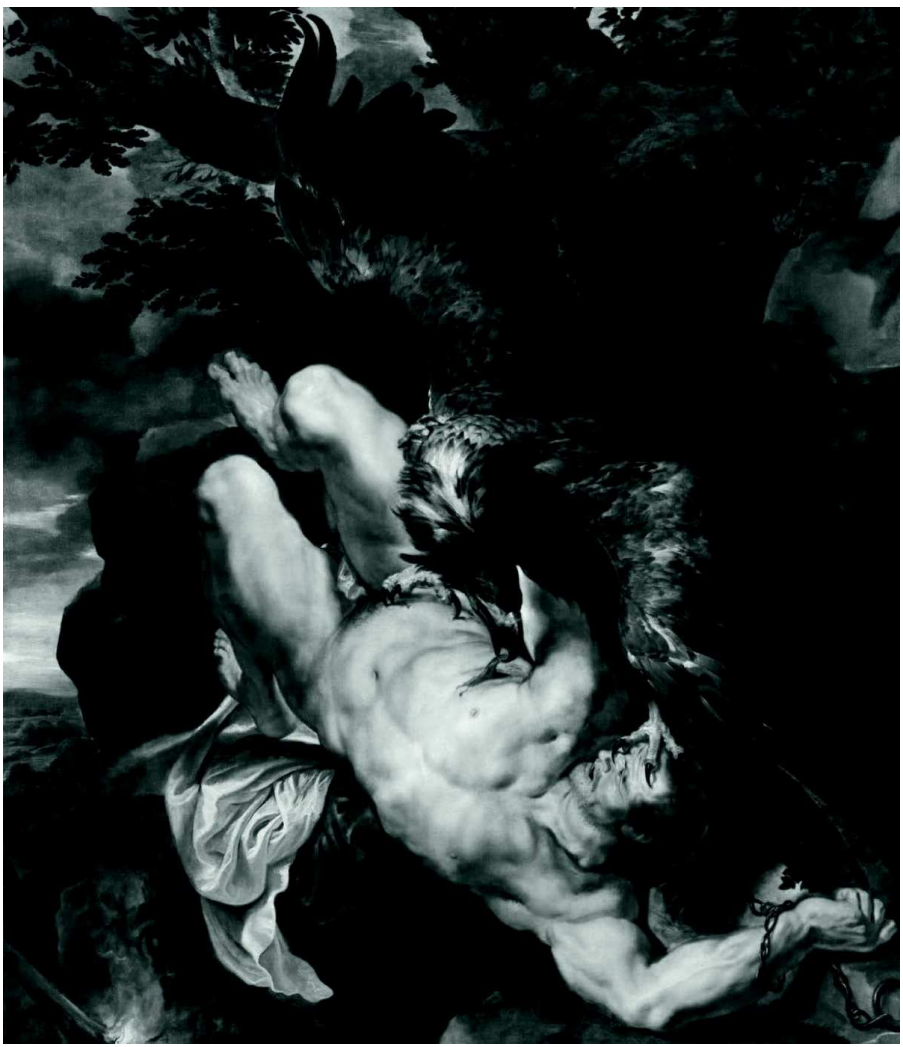
В октябре 1611 года совершенно неожиданно Рубенс получил из Голландии высокопарное послание с соболезнованиями по случаю кончины, или, как предпочел выразиться автор, «преждевременного ухода в обитель блаженных», его брата Филиппа. Подобная фраза звучала вполне естественно в устах Доминика Баудиуса – по крайней мере, если вспомнить, что он был профессором риторики, а также истории и права в Лейденском университете, то есть возглавлял ту же кафедру, что и в 1585–1591 годах Юст Липсий. Возможно, поэтому Баудиус полагал, будто его что-то связывало с Филиппом Рубенсом, хотя и не решился говорить об этом прямо. Боже упаси, он никогда не

осмелился бы утешать убитого горем брата цитатами из Священного Писания, поскольку едва ли Рубенсу требовались подобные наставления, однако он привел в письме приличествующий случаю фрагмент из Гомера, а также благочестивую банальность, что время-де, а не разум «постепенно исцелит нас от боли утраты и утишит нашу скорбь»[206]. Но это было лишь предварительное зондирование почвы. Читая далее, Рубенс понял, что на самом деле его корреспондент мечтает с ним подружиться и готов безудержно льстить ему, если так сумеет завоевать его доверие. Поэтому Баудиус неизменно торжественно обращался к художнику как к «Апеллесу нашего времени», которого рано или поздно оценит по достоинству новый Александр. А дабы Рубенсу не помнилось, будто дружбу ему предлагает какой-то ничтожный выскочка, Баудиус позволил себе *со всей возможной скромностью и смирением* утверждать, что занимаемый им пост *не вовсе* низок, ибо, помимо университетских должностей, он назначен еще и официальным историографом «Генеральных штатов Голландии, этой северной Спарты»[207].

Причиной эпистолярных расшаркиваний и поклонов Баудиуса стал соблазнительный слух, будто Рубенс собирается с визитом в Голландскую республику, а он страстно мечтал поразить факультетских коллег «дружбой» с гением своего времени. На прощание он беззастенчиво перечислил целый ряд имен близких приятелей и родственников Рубенса: Отто ван Вена, Воверия, тестя Рубенса Бранта – и попросил передать им поклон, словно они были и его близкими друзьями и могли замолвить за него словечко, если ошеломленный Рубенс пожелает у них о нем осведомиться.

Без сомнения, Рубенс отвечал, как было ему свойственно, безукоризненно вежливо, но кратко и сухо. Однако Баудиус ни за что не хотел оставить его в покое. Весной следующего, 1612 года он вновь появился из небытия, рассыпаясь в извинениях, что вот-де не писал столь долго оттого, что «придворные обязанности отнимали все мое время, заставляя пренебрегать приятным долгом дружества»[208]. Он вновь дерзко притязал на приятельство с Рубенсом и не постеснялся даже поделиться радостной вестью о том, что ныне, пятидесяти лет от роду, вступил во второй брак, и предположить, будто в ознаменование сего торжественного события Рубенс может подарить ему картину! Дабы не предстать в глазах Рубенса совсем уж навязчивым, он взамен прислал несколько четверостиший, восхваляя его полотна, «созданные кистью столь совершенной, что Природа сама невольно ликует, побежденная

талантливейшим соперником». Далее Баудиус в стихах описывал три картины Рубенса, в том числе вселяющего трепет «Прометея». Вероятно, он видел это полотно в Голландии, потому что точно и с явным наслаждением перечислял его детали: «Беспощадный орел непрестанно терзает его печень… / однако, не насытившись своим жестоким пиром, впивается когтями в лицо и в бедро жертвы… / кровь бьет струей из пронзенной груди, пятная любое место, где хищная птица пожелает утвердить свои когти… / А орлиные очи сверкают безумным блеском… / Такие творения не под силу ни Зевксиду, ни Апеллесу. Никто не превзойдет тебя, один лишь у тебя соперник – ты сам»[209].



Питер Пауль Рубенс и Франс Снейдерс. Прометей прикованный. 1611. Холст, масло. 242,6 × 209,5 см. Художественный музей, Филадельфия

«Я не создан для лести, – неубедительно уверяет Баудиус, – подобный порок не должен пятнать благородное сердце, но мне надлежит искренне высказать то, что я думаю: эти шедевры будут жить до тех пор, пока искусство прославляют на земле, чтя в нем ровню природе и сущность красоты». И хотя желание получить картину в обмен на стихотворение в данном случае кажется не совсем оправданным, Баудиус полагался на то, что Рубенс, эрудит и ценитель античной литературы, различит здесь аллюзию на родство поэзии и живописи, о котором писали еще Аристотель и Гораций, и удостоит его согласием. А поскольку он знал (или уверял, что знает) Отто ван Вена, то наверняка видел на страницах его альбома эмблему, основанную на максиме «Cuique suum stadium» («Каждому – свое поприще»), которая утверждает равенство поэзии и живописи[210]. На гравюре поэт с подобающе задумчивым видом сидит за столом, размышляя над незавершенной строкой, пока художник за мольбертом пишет сфинкса[211].

Эта упорная самореклама не принесла особых результатов. Баудиус не сумел вкрасться в доверие к Рубенсу и не получил вожделенной картины. Спустя несколько месяцев после вступления во второй брак он умер, оставив том стихотворений, включая панегирик в честь фламандского живописца. Однако возможно, что как раз перед смертью Баудиус все-таки встретился с предметом своих льстивых восхвалений, ведь Рубенс и в самом деле отправился в Голландию в июне 1612 года. Целью его было не свести тесное знакомство с интеллектуалами, а найти гравера, который мог бы делать репродукции его наиболее востребованных картин, особенно «Воздвижения Креста». Разумеется, недостатка в умелых рисовальщиках или граверах не знал и Антверпен. В первую очередь, не покладая рук, без устали снабжали гравюрами книги религиозного содержания, Библии и жития святых Вириксы. Кроме того, Рубенс достаточно полагался на местные, антверпенские таланты, чтобы поручить гравированные репродукции своих ранних картин братьям Теодору и Корнелису Галле. Однако, если какой-нибудь путешественник, прибывший с севера, стал бы похваляться, что в целой Фландрии не найдется равного великому рисовальщику Гольциусу из Харлема, возразить ему было бы весьма и весьма непросто. Существовала и другая причина, по которой Рубенс стал искать гравера на севере. Голландцы отличались предприимчивостью (кое-кто сказал бы, что и беспринципностью) и потому не могли удержаться, чтобы не тиражировать лучшие работы Рубенса, ведь на местном и на международном рынке

подобные копии расходились мгновенно. В XVII веке Европа не знала законов, регулирующих вопросы авторского права, и потому воспрепятствовать хождению на рынке пиратских гравюр было невозможно.

«Почему бы не взять этот бизнес под свой контроль, – вероятно, подумал Рубенс, – почему бы не завести собственных голландцев?» Еще до поездки на север Рубенс одалживал у Отто ван Вена его гравера Виллема ван Сваненбурга и поручал ему гравировать несколько знаменитых своих картин на библейские сюжеты: «Лот с дочерьми» (сладострастный старец во хмелю) и «Ужин в Эммаусе» (дюжие плебеи, в изумлении вскакивающие со стульев)[212]. В многочисленном и разветвленном семействе Сваненбурга Рубенс, возможно, видел некое подобие собственного клана. Сваненбурги были уроженцами Лейдена, юристами и городскими чиновниками и издавна дружили с Венами. Многие из них, в том числе Виллем, служили офицерами в ополчении. Исповедуя кальвинизм, они не отличались ни чрезмерной религиозной горячностью, ни фанатизмом и потому не считали, что поддерживать отношения с папистами из южных провинций равносильно измене. Они приветствовали перемирие, и их нисколько не поразил выбор Генеральных штатов, которые заказали для своего зала собраний цикл из двенадцати полотен, представляющих восстание батавов против римлян, классический прообраз их собственного возмущения против испанцев, не кому-нибудь, а католику Отто ван Вену.

Увы, одаренный Виллем ван Сваненбург умер еще молодым в августе 1612-го, вероятно прохворав бóльшую часть этого года. Осознавая, что его соавтору осталось недолго, Рубенс, возможно, захотел узнать у него, кого именно он прочит себе в преемники. Или он пожелал осмотреть Лейден, эту цитадель кальвинизма, увидеть университетские аудитории, в которых некогда читал лекции Липсий, потыкать тростью клочок земли, где некогда он разбил огород с целебными травами? Поглядеть, как кружатся под легким бризом крылья ветряных мельниц, вот, например, той, возле старинных городских ворот Витте-Порт? Впрочем, он действительно добрался в июне до Харлема и навестил Хендрика Гольциуса. Хотя Рубенса и Гольциуса разделяло около двадцати лет, многое их объединяло. Обоим в юности выпало на долю странствовать на границе Германии и Нидерландов, где шла непрестанная ожесточенная война. Они оказались по разные стороны конфессионального водораздела, и это было весьма важно. В семидесятые годы XVI века, в самые черные дни, когда семейство Рубенса пребывало в изгнании, Гольциус выпускал пропагандистские гравюры, прославляющие Вильгельма

Молчаливого как нового Моисея, который выводит свой народ из рабства и спасает от тирана. А когда Вильгельм погиб от рук убийцы, именно Гольциусу было поручено увековечить его погребение, и он изобразил траурную церемонию на огромном офорте: для этого офорта потребовалось ни много ни мало двенадцать досок, а в напечатанном виде его длина составила более пятнадцати футов. Но все же Рубенс и Гольциус говорили на одном языке. Оба они терпеть не могли фанатиков, оба отличались ученостью, любили поэзию и ностальгически вспоминали о Риме. И наконец, Гольциус и его жена, как и Рубенс, исповедовали католицизм. А потом, Рубенс восхищался фантастически замысловатой и театральной манерой Гольциуса, вдохновляемой той же мощной эмоциональной составляющей, что и его собственная живопись.

Не слишком ли бурно они насладились символическим воссоединением Нидерландов, отпраздновав собственную встречу? В поэме, посвященной памяти Гольциуса, антиквар Бальтазар Жербье, которому суждено было стать важнейшим агентом Рубенса при английском дворе, вспоминал, как они целый вечер блаженно пропьянствовали в окрестностях Харлема на постоялом дворе, заслужившем славу местечка, где можно шумно повеселиться. Кроме самого Жербье и Гольциуса, на постоялом дворе всласть попировали и другие фламандские живописцы, в ту пору находившиеся в Голландии, например Питер Брейгель-младший. Веселье омрачало лишь нежелание Рубенса участвовать в разгуле более грубого свойства, что обернулось даже к лучшему, ибо всех гуляк в конце концов арестовали за буйство во хмелю[213].

Должным образом протрезвев, Гольциус, вероятно, действительно помог Рубенсу. Он обладал исключительным опытом в продвижении гравюр на международном рынке, а кроме того, в свое время сделал невиданную карьеру, ведь начинал он, изготавливая гравированные копии работ других живописцев, например Аннибале Карраччи, а закончил, выпуская гравюры собственной мастерской. Гольциус даже передал секреты своего мастерства пасынку Якобу Матаму и, по мере того как состояние его здоровья ухудшалось, все чаще и чаще прибегал к помощи последнего. Позволить Рубенсу нанять Матама и на обратном пути взять его с собой в Антверпен было со стороны Гольциуса весьма великодушным жестом. В Антверпене Матам гравировал несколько картин Рубенса, в том числе принадлежавшую Рококсу картину «Самсон и Далила». Однако он оказался не столь плодовит, а законы не столь однозначны и строги, как хотелось бы Рубенсу. На самом-то деле Рубенс мечтал основать некое

подобие корпорации, в которой он сам занимал бы пост исполнительного директора и «мозгового центра», непрестанно выдающего эскизы и накладывающего последние мазки на работы учеников, тем самым сообщая какое-то правдоподобие утверждению «картина кисти Рубенса». В таком случае команда учеников и ассистентов могла бы механически переносить рисунок мастера на крупную деревянную панель или большой холст. Коллег и друзей, специализировавшихся, скажем, на флористической или анималистической живописи, можно было бы приглашать для выполнения по специальному заказу соответствующих деталей. Оставалось лишь неукоснительно учитывать разницу между замыслом, то есть монополией Мастера, и простым его исполнением. Корпорация «Рубенс» превратилась бы в предприятие, в промышленных масштабах выпускающее барочные картины и графику, в том числе экспортирующее на международный рынок гравюры, зорко следящее за соблюдением авторского права и не допускающее оборота нелицензированных гравированных копий.

В январе 1619 года Рубенс написал еще одному ван Вену, Питеру, жившему в Гааге и баловавшемуся искусством адвокату. Не будет ли он представлять в суде интересы Рубенса, если тот потребует защиты своих авторских прав? Но Рубенс неудачно выбрал время для судебных тяжб. Голландская республика оказалась на пороге гражданской войны между агрессивно настроенными кальвинистами, жаждущими возобновления военных действий против Испании, и умеренными, сторонниками перемирия. «Партия мира» понесла сокрушительное поражение. Поборник терпимости Гроций попал в тюрьму, прагматик Олденбарневелт предстал перед судом и был обезглавлен. Неудивительно, что в мае 1619 года Генеральные штаты не спешили предоставить хоть какие-то привилегии антверпенскому католику, известному своей верностью испанской короне. Но у Рубенса оставались друзья в Гааге, и он не собирался слагать оружие. Может быть, Питер ван Вен напомнил членам Генеральных штатов, что в свое время они без колебаний наняли для росписи собственных залов его брата, католика Отто. А потом, не стоит забывать еще и об английском посланнике Дадли Карлтоне, у которого теперь был полон дом картин Рубенса, включая «Прометея», обменянных на коллекцию древностей. Какие бы рычаги воздействия ни были пущены в ход, Рубенс добился своего. 11 мая 1620 года ему было даровано авторское право на собственные работы в границах Голландской республики.

Самодовольно предвкушая успех, Рубенс к этому моменту

уже нанял северян: сначала Питера Соутмана, а два года спустя, в 1618 году, – Лукаса Ворстермана из Залтбоммела. В свои двадцать с небольшим Ворстерман имел репутацию блестящего дарования, а в прошлом слыл вундеркиндом, ведь он якобы гравировал картины с двенадцати лет[214]. Никто никогда не подвергал сомнению прирожденные таланты Ворстермана. Одной из первых его работ была гравированная копия необычайно чувственной картины «Сусанна и старцы», исполненной сладострастия под маской назидательности. Впрочем, Ворстерман зарекомендовал себя как специалист и в области сугубо светского, и религиозного искусства. За первые два года службы у Рубенса он выполнил двенадцать больших и весьма эффектных гравированных копий его картин, включая варианты «Снятия с креста», то есть без посторонней помощи наводнил Европу наибольшим на тот момент числом рубенсовских работ. Ворстерман изобрел собственную манеру гравирования грабштихелем, достигая плотной штриховкой впечатления насыщенного рубенсовского цвета. Год или два живописец и гравер сотрудничали вполне гармонично и даже, как это часто бывает, скрепили свой творческий союз ритуалом, на сей раз церемонией крещения: Рубенс стал крестным отцом первого ребенка Ворстермана, Эмиля Пауля. Вскоре после этого Ворстерман получил антверпенское гражданство и сделался мастером гильдии Святого Луки.

Возможно, этот головокружительный карьерный рост вчерашнего ученика, быстро ставшего мастером, и вдохновил Ворстермана, вознамерившегося отныне предъявлять Рубенсу претензии. Рубенс, конечно, ничего подобного и не подозревал. Ведь, в конце концов он был неприступным вельможей, а Ворстерман, несмотря на весь свой прирожденный талант и годы кропотливой работы резцом, казался Рубенсу ничтожеством, всем обязанным его, Рубенса, доверию и щедрости. Но надо же, неблагодарный выскочка смеет требовать, подумать только, требовать независимого признания своей работы – скажем, упоминания своего имени в специальной надписи! Сколь возмутительная дерзость! Что бы он стал гравировать, если не картины мастера?

Лукас Ворстерман-младший по оригиналу Антониса Ван Дейка. Портрет Лукаса Ворстермана. 1630-е. Офорт из альбома «Иконография». Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам

Потерпев неудачу в своих попытках получить признание и долю прибыли, Ворстерман, по-видимому, решил продолжить борьбу, одновременно добавляя на гравюрах собственное имя и саботируя работу мастерской. Несомненно, вызвав ярость Рубенса, он сумел даже обратить законодательство в сфере авторского права против своего работодателя, ходатайствуя о предоставлении и ему подобных привилегий и даже добившись

их. Но вкус победы он не ощутил. На обороте одного эскиза маслом, который Рубенс передал ему для гравирования, он вырезал надпись: «Я просчитался [по-видимому, в суде], и это стоило мне множества хлопот, тревог и бессонных ночей»[215]. Потом Ворстерман решил взять оригинальную картину в заложники и стал держать под замком и полотно Рубенса, и собственную медную доску. В других случаях Ворстерман просто затягивал выполнение заказа, бесконечно откладывая работу, которую Рубенс уже обещал сдать в срок. В апреле 1622 года Рубенс написал Питеру ван Вену, что за последние два года его гравер не скопировал ни единой его картины, ибо предался порокам лености, высокомерия и гордыни. И что же прикажете делать с таким смутьяном? Ничего; Рубенс чувствовал, что здесь он бессилен.

На карту было поставлено нечто большее, чем отношения, испорченные личной враждой. Рубенс придерживался мнения, что в творчестве все определяет замысел, авторское воображение и именно они дают право на интеллектуальную собственность. Это был существенный элемент в той борьбе, которую художники Северной Европы вели за признание учеными-мыслителями. Ворстерман стоял на более приземленной точке зрения, что подобное право в какой-то степени дает и исполнение замысла. Весной 1622 года дело перешло от споров и даже громогласных взаимных обвинений и упреков к угрозам физической расправой, и Рубенс пожаловался на своего помощника городским властям. Как ни странно, его жалобу не приняли. В конце апреля несколько его друзей обратились в Тайный совет в Брюсселе, прося заступиться за Рубенса, самой жизни которого угрожает «предерзостный произвол» Ворстермана, по всеобщему мнению лишившегося рассудка. Изабелла предприняла немедленные шаги, требуя, чтобы городские власти Антверпена защитили живописца «от одного из его слуг, коварно злоумышляющего на самую его жизнь». Как нетрудно было предсказать, по Европе поползли самые страшные слухи, куда ужаснее потенциального агрессора. Летом 1622 года в Париже получили известие, что неуравновешенный Ворстерман напал на Рубенса, а то и убил его[216]. К 1624 году Лукас исчез из мастерской на Ваппере. Его сменил куда более послушный и предсказуемый Пауль Понтиус, гравировавший автопортрет Рубенса. Возможно, манера Понтиуса была лишена того блеска, который отличал работы Ворстермана, зато он не склонен был по малейшему поводу хвататься за кинжал.

Однако у отверженного нашлись друзья. После изгнания другие фламандские живописцы предоставили ему работу. Потом

его вызвал в Англию старый друг и покровитель Рубенса, граф Арандел, поручивший Ворстерману изготовить гравированные копии шедевров его коллекции. А в Антверпене остались доброжелатели: Адриан Броувер, Якоб Йорданс, Антонис Ван Дейк, – которые пообещали ему достаточно заказов, чтобы соблазнить вернуться в 1630 году. Когда у Ворстермана родилась дочь, крестным отцом малютки Антонии он избрал уже не Рубенса, а Ван Дейка. Живописец отблагодарил Ворстермана за любезность, несколько лет спустя включив его портрет в свой неоконченный цикл «Иконография» вместе с портретами Гюйгенса и Рубенса. На фоне прочих портрет Ворстермана производит едва ли не самое тревожное и тягостное впечатление, ведь элегантный фламандский плащ модели странно контрастирует с ввалившимися щеками, с нервным, косящим взглядом, с глубокими морщинами, свидетельством истерзанной души.

Ничего удивительного. Ворстерман терял зрение, а вместе с ним и источник дохода. На долю его выпали нужда и горе, а верные друзья, не бросившие его в беде, полагали, что он всегда страдал от поэтической меланхолии. Сам Ворстерман был убежден, что испортил зрение, неутомимо, кропотливо работая на Рубенса, которого весь мир знал как воплощение христианского милосердия, столп добродетели. А ведь ныне Рубенс с приятностию прогуливается под сенью фруктовых деревьев, пока он, Ворстерман, влачит жалкое существование и едва сводит концы с концами, с трудом вонзая иглу в медную доску и нечетко различая рисунок! Справедливо или нет, Ворстерман не мог избавиться от горького ощущения, что без его гравюр Рубенс не обрел бы всемирной славы и не слыл бы теперь чудом своего времени. Повсюду: и в Нидерландах, и за их пределами – начинающие живописцы раскрывали альбомы его гравюр и пытались подражать Рубенсу, чая когда-нибудь с ним сравниться.

Один такой голландский подражатель, исполненный радужных надежд, вероятно, владел целой коллекцией гравюр с картин Рубенса, выполненных Понтиусом, Болсвертами и Ворстерманом. В 1631 году он сделал то, что полагалось выполнять всем подражателям: повторил композицию и добавил к ней что-то свое. Впрочем, этой композицией был автопортрет Рубенса, а «оригинальной деталью» – исполненное самоуверенности лицо самого Рембрандта с неправильными чертами. Наставники, учившие новичков искусству подражания, явно имели в виду не это. Некоторым казалось, что это уже слишком.

Часть третья
Чудо

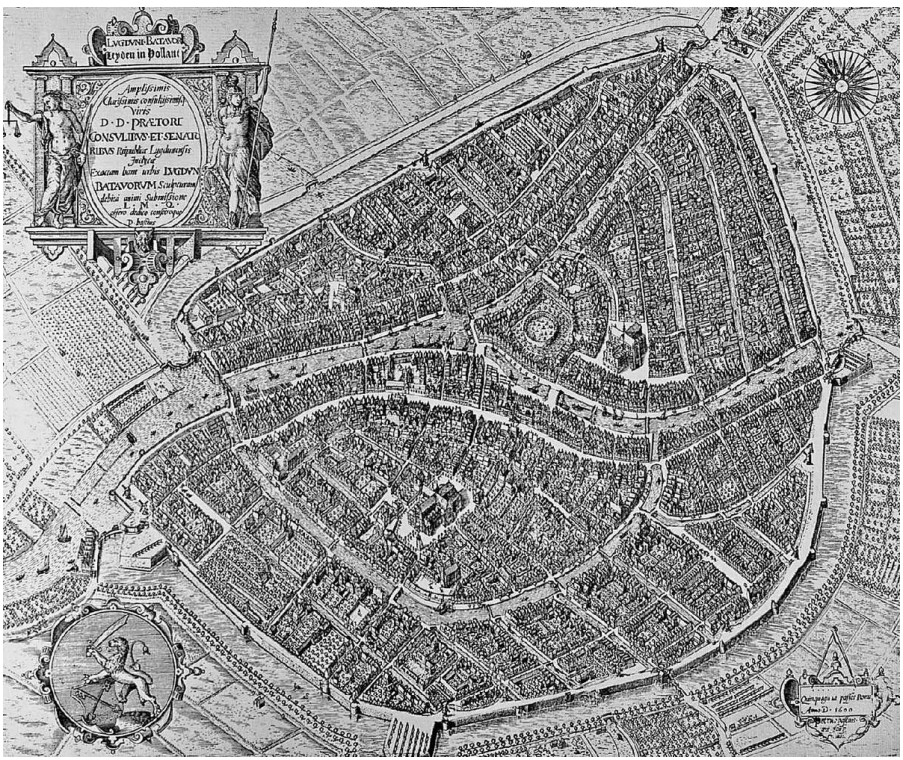
Глава пятая
RHL

I. O Leyda Gratiosa[217]

Ветряные мельницы – первое, что замечал путешественник, приближаясь к Лейдену, не важно, медленно скользя по рейнским каналам на барже и созерцая сквозь завесу трубочного дыма низинные луга, усыпанные мирно пасущимися коровами, или подъезжая к городу верхом со стороны Лейдердорпа или Саутерварде. Вот же они, поставленные прямо на городских стенах или тотчас за ними, словно механические часовые, безмолвно несущие стражу и лишь подающие друг другу знаки, медленно вращая под ветром руками-крыльями. Позади ветряных мельниц на круглом холме возвышалась над тесным скоплением щипцовых крыш крепость XIII века Бюрхт, а рядом с нею – две величественные протестантские церкви, церковь Святого Петра и освященная в честь святого Панкратия Хохландсекерк, обе в серо-коричневых тонах, ощетинившиеся остроконечными башнями, ни дать ни взять экзотическая иглобрюхая рыба, выставленная на всеобщее обозрение в университетском саду. Смотря по настроению путешественника и погоде, медленное, тяжеловесное кружение целого войска ветряных мельниц могло показаться либо приветственным, либо угрожающим. Подойдя ближе, чужестранец мог расслышать скрип и стоны деревянных крыльев, с усилием рассекающих прохладный воздух и сетующих на свой подневольный тягостный труд. Нареченные старинными именами, так или иначе напоминающими о воде, вроде «Ковчега» или «Пеликана», ветряные мельницы представлялись неотъемлемой частью пейзажа, существовавшей с незапамятных времен: разве не издавна они выкачивали воду из торфяных заливных лугов или мололи муку для городских пекарен?

На самом-то деле появились они не так уж давно. Бытовала легенда, щедро расцвеченная такими местными хронистами, как Ян ван Хаут и его племянник Орлерс, что Лейден – это де Лугдунум, цитадель древнего племени батавов. Они тешили себя мыслью, что эти отдаленные предки, подобно их современникам, были хитроумными, расчетливыми и наблюдательными и потому дальновидно основали город именно там, где Рейн, прорезая гряду песчаных дюн, впадал в Северное море и где его русло можно было взять под контроль. Как раз там, где два рукава реки,

«старый» и «новый» Рейн, вновь соединялись перед самым устьем, древние батавы и окопались. Со своих первых сторожевых башен, без сомнения шатких деревянных сооружений, они прекрасно видели, что укрепились в отличном месте, как нельзя более подходящем, чтобы взимать здесь пошлину с судов, желающих войти в Рейн и далее двинуться в Рейнскую область или выйти из Рейна в море и далее направиться в Британию. На протяжении столетий этот клочок земли оставался маленькой крепостью и факторией, примостившейся меж песчаным берегом и рекой. К югу от нее простирались низинные заболоченные поля, иногда заливаемые настолько, что по ним можно было пройти на лодке-плоскодонке с шестом и ловить рыбу или охотиться на птицу меж колеблемыми ветром камышами.



Питер Баст. Карта Лейдена. 1600. Городской архив, Лейден

Но реки текли быстро, корабли приходили и уходили беспрерывно, и к XIII веку деревушка превратилась в небольшой городок. Лейден рос, и ему потребовались ветряные мельницы, которым суждено было изменить весь уклад городской жизни. Они мололи зерно, используя паводковую воду, создавали пастбища из бывших топей и добились некоторых свобод и привилегий для горожан, вырвав их у феодальных правителей.

Военная сила не играет столь важной роли в стране, вынужденной защищаться в первую очередь не от вражеских конников, а от наводнений. Поэтому, хотя посреди города и красовался замок, владевший этим замком граф уступил часть своих полномочий городскому совету, который собирал налоги и следил за работой плотин в Рейнской области. Члены совета обеспечивали свободу торговли и делились пошлинами с графом. В свою очередь он не покушался на их права. За краснокирпичными стенами, в отделанных деревянными балками залах, члены Совета по вопросам водоустройства Рейнской области обсуждали осушение заболоченных земель и укрепление плотин со столь же глубоким чувством ответственности перед обществом, с каким в других европейских городах совещались, как избавиться от разбойников, еретиков или разносящих чуму крыс.

На исходе Средневековья ветряные мельницы перенесли за городские стены и установили на окрестных лугах. К тому времени Лейден сделался лишь скромным городком с какими-нибудь пятью тысячами душ, однако, хотя его периодически осаждали войска политических противников – герцогов Бургундских или графов Гельдерландских, он, судя по всему, был настолько уверен в собственной безопасности, что не побоялся расположить мельницы на подъездах к городу, особенно с запада, где их крылья могли поймать самый сильный ветер. Мельницы установили по берегам каналов, возле мостов, так чтобы лодочникам было удобнее сбрасывать грузы зерна и поднимать на борт мешки с мукой, а на обратном пути доставлять их городским пекарям. Одна из таких мельниц принадлежала некоему Рулофу Герритсу, который унаследовал это ремесло от отца и правнуком которого суждено было родиться Рембрандту[218]. По мере того как город медленно, но неуклонно рос, мельники стали преуспевать наряду с торговцами зерном и пекарями; представителей всех этих ремесел можно найти в родословной Рембрандта, и каждый из них в голодные времена, когда цены взмывали до небес и когда рьяно искали виноватых, способен был переложить вину на своего коллегу из смежной отрасли. Однако мельникам неизменно удавалось пережить тощие годы, не важно, мололи они муку на хлеб или, подобно отцу Рембрандта, ячменный солод на пиво. И хлеб, и пиво были жизненно необходимы людям всех сословий и возрастов, включая детей, ведь в этой низинной, затопляемой водой стране никто и помыслить не смел пить воду; хлебом и пивом завтракали и ужинали. Поэтому неудивительно, что мельники процветали и многие из них, в том числе предки Рембрандта по отцовской

линии, покупали доли во владении другими мельницами и маленькие домики с садами. Сами мельницы преобразились: грубые старинные «standaartmolen», с открытыми крыльями, укрепленными на примитивном круглом основании, сменились более впечатляющими сооружениями, иногда даже восьмиугольными, а по временам кирпичными или каменными. Владельцы больше не ютились в каморках на собственных мельницах, а жили в домах, выстроенных рядом с ними, с приличной «voorkamer» (гостиной), с отдельной кухней и даже с комнатами на верхнем этаже. Описи имущества мельников XVI века включают предметы обихода, свидетельствующие о том, что их можно было приравнять к состоятельным торговцам и что они значительно превосходили по уровню жизни простых ремесленников. В кухнях их сверкала начищенная оловянная посуда и медные котлы. Неуклюжие дубовые сундуки ломились от тонкого белья, в том числе постельного, а сами постели закрывались пологом. В комнатах хватало стульев, «kamerstoelen», даже с точеными ножками и плетеными сиденьями. Бывало также, что белые оштукатуренные стены в домах мельников украшали несколько небольших гравюр, наклеенных на деревянные доски, «bardekens», с изображением Адама и Евы или сельского пейзажа[219].

За все это благоденствие приходилось расплачиваться насмешками и издевательствами и стойко их сносить, ведь в Голландии, как и во всей остальной Европе, мельники были постоянной мишенью язвительных острот и повсеместно пользовались репутацией обманщиков, вымогателей и распутников, стремящихся обвесить покупателя и соблазнить как можно больше женщин. Во многих из этих насмешек различимо искреннее и весьма угрожающее негодование в адрес самозваных хозяев деревни, присвоивших право первой ночи и без колебаний готовых обмануть девиц, разделив с ними ложе вместо их женихов. «Он мог молоть без ветра, без всякого ветра и жерновов, / он мог молоть со своей подружкой так, что за ним не угнаться», – поется в одной балладе из «Антверпенского песенника» 1544 года[220]. Единственное утешение жертв коварных мельников заключалось в том, что частенько те напивались допьяна и не могли осуществить свое сладострастное намерение. Проныра Пит, мельник, персонаж фарса Гербранда Бредеро 1613 года, во хмелю не в силах заметить, что делит ложе с *собственной* женой, а не с несчастной девицей, которую жаждал соблазнить[221]. Когда мельникам уж слишком досаждала эта непристойная клевета, они могли утешиться, вознося молитвы о защите чести и достоинства своему небесному покровителю –

святому Виктору, который принял мученическую смерть, будучи утоплен с мельничным жерновом на шее.

Впрочем, и претерпевая язвительные насмешки, мельники осознавали, что их мельницы во времена войны могли спасти сограждан от голодной смерти. В 1420 году герцог Баварский, вторгшийся в Лейден во главе неприятельского войска, сделал мельникам сомнительный комплимент, сжегши все мельницы и тем самым обрекая горожан на голод и заставляя их сдаться на милость победителя. В 1572 году, когда восстание под предводительством Вильгельма Оранского потерпело неудачу, он повелел городскому совету Лейдена разрушить все близлежащие мельницы, дабы они не попали в руки врагу. Некоторые мельницы, например ту, что принадлежала деду Рембрандта по отцовской линии Герриту Рулофсу, с приближением к городу испанского войска поспешно снесли, другие же подняли на загрузочные помосты, снабженные колесами, и немедля заново установили на городских стенах. Там они располагались достаточно высоко, чтобы поймать ветер, но в достаточной безопасности, под защитой укрепленных ворот, башен и бастионов, окружающих город.

Какое-то время эта тактика себя оправдывала. К январю 1574 года восемь из восстановленных мельниц уже мололи зерно, и горожанам вскоре стали раздавать хлебный паек. Однако и тщательно защищаемые мельницы окажутся бесполезны, если враг перережет каналы снабжения зерном. Именно это произошло в мае 1574 года, когда более грозное испанское войско численностью пять тысяч человек заняло и блокировало значительную часть стратегически важных сел и деревень в окрестностях Лейдена, возведя вокруг них укрепления с немалым количеством пушек[222]. В Лейдене катастрофически не хватало не только зерна, но и сена для лошадей и скота, загнанного за городские стены с приближением неприятеля. Помол солода стал жизненно необходим, поскольку ячмень перемалывали теперь на жидкую солодовую кашу или грубый пресный хлеб. Однако есть такую солодовую пищу было все равно лучше, чем пробавляться вареными на воде травами или кожей, а это, по мнению некоторых горожан, неизбежно предстояло Лейдену в скором времени. Город был освобожден в октябре 1574 года, и с тех пор третьего числа этого месяца, из года в год, принято вспоминать об испытаниях, выпавших на его долю, о страданиях и об избавлении его жителей; осада Лейдена уже сделалась частью местного легендарного прошлого. В конце концов осада была прорвана благодаря «рукотворным» наводнениям, которые голландцы вызвали, сознательно решившись на жертвы и

разрушив плотины, и череде яростных штормов: испанцы вынуждены были отступить, ведь в противном случае им грозила опасность оказаться в ловушке, среди быстро прибывающих морских вод, вторгшихся глубоко на сушу, и сделаться жертвой голландского флота гёзов, спешащего на выручку лейденцам. Испанский главнокомандующий Вальдес спешно приказал сняться с лагеря и оставить позиции, пока его не окружили голландцы. Вильгельм, пролежавший на одре болезни бóльшую часть осады, чудесным образом исцелился и вступил в ликующий город. Даже чума, бушевавшая в весенние месяцы, пошла на убыль с приходом осенних туманов. Непрерывно звонили церковные колокола. Лейденцы вкушали хлебы и рыб и не уставали благодарить Господа за ветер и дождь, избавившие их от гибели. Бабушка Рембрандта Лейсбет Харменс, овдовевшая в 1573 году, ходатайствовала, чтобы ей позволили вновь установить мельницу на городских стенах, возле башни, именуемой Белыми Вратами, и ее просьба была уважена[223].

Духовный облик любого лейденца, детство и юность которого пришлись на начало XVII века, даже спустя сорок-пятьдесят лет складывался под влиянием этой трагической и волнующей истории. Родители Рембрандта, появившиеся на свет в 1568 году, принадлежали к поколению, которым старшие все уши прожужжали, повествуя о героической осаде и спасении от испанцев, подобно тому как юные лондонцы в пятидесятые-шестидесятые годы XX века росли на рассказах о битве за Британию и Блице, превратившихся в подобие некоего патриотического Священного Писания с должным образом наказанным злом, побежденными тиранами и вознагражденными самопожертвованием и мужеством. Обессмертивших себя подвигами бургомистра Питера ван дер Верффа, даже на краю гибели отвергавшего любую мысль о переговорах с испанцами, и Януса Даусу, который возглавил вылазку за хлебом и скотом отряда добровольцев, самоотверженно решившихся проскользнуть под покровом ночи за городские стены, повсеместно прославляли как героев, а так называемых «glippers», беглецов, которые отказались делить со своим родным городом испытания, выпавшие на его долю, повсеместно поносили как изменников. Повсюду героические деяния лейденцев запечатлевали произведения искусства: например, новую ратушу украсила картина Исаака Класа ван Сваненбурга «Фараон, тонущий в Чермном море», а молодой уроженец Лейдена Отто ван Вен в 1575 году написал полотно «Раздача хлебов и сельди», осовременив евангельскую сцену, с персонажами, молитвенно сложившими руки или преклонившими колени пред священной

пищей. В 1577 году драгоценный лазуритовый алтарь, на котором, по легенде, был крещен граф Вильгельм II Голландский, был перенесен из церкви Святого Петра на фасад городской ратуши, словно не церковная, а гражданская сфера стала теперь средоточием духовной жизни[224]. В девяностые годы XVI века в пандан к алтарю добавили лазуритовую же памятную табличку, щедро уснастив обе реликвии проповедями, воодушевляющими на духовные подвиги и вырезанными золотыми буквами. Одна из них посвящалась страданиям невинных и их чудесному спасению; другая трактовала радость и горе в равной мере как произволение Божие и предписывала принимать оные безропотно, а подобное мнение было особенно близко самым строгим и непреклонным из городских кальвинистов. Для того чтобы просветить широкие массы, на рынках, в книжных лавках и на ярмарках продавались бесчисленные гравюры и карты, подробно, поэтапно документирующие осаду и избавление от испанцев[225]. И каждый год 3 октября город бурно радовался, отмечая великим празднеством свое освобождение и непременно вкушая в память о нем хлеб с сельдью, но, разумеется, не ограничиваясь ими[226]. В этот день Лейден устраивал (и до сих пор устраивает) свой самый пышный праздник, сопровождающийся и парадом стрелковых рот ополчения, и показом удивительных и уродливых созданий (в том числе морских чудовищ, иногда их чучел, а иногда якобы и живых обитателей глубин), и грубоватыми уличными фарсами, и игрой на волынках, и выступлениями акробатов. Как нетрудно предположить, пиво лилось и льется рекой. Каждый год бургомистры и члены «Совета Сорока» объезжают город, и, хотя теперь они щеголяют не в мягких широкополых шляпах и плоеных брыжах, а в цилиндрах и фраках, над ними по-прежнему плещутся на ветру старинные знамена, а колеса их карет взбивают грязь, густым слоем покрывающую мостовые и состоящую в равных долях из пива, конфетти и конского навоза.

История Лейдена отчетливо распадается на два периода – до и после осады. До 1575 года в нем устраивались ярмарки, он преуспевал, городские торговцы сукном сделали состояние, впрочем не гигантское, закупая в Англии шерсть-сырец, а готовую экспортируя в Германию или продавая на внутреннем рынке. Это был оживленный небольшой «waterstad», который не мог похвастаться ни культурными традициями Харлема, ни элегантностью Дельфта, ни великолепными соборами и пышными церковными процессиями Утрехта. Однако после 1574 года Лейден, как и Антверпен, сделался игрушкой в руках истории. Он словно примостился на одном конце качелей, в то время как на другом старался удержаться Антверпен, и пока звезда Лейдена

стремительно восходила на небосклоне, звезда великого фламандского города столь же быстро шла к закату. Лейден стал не единственным прибежищем изгнанников-кальвинистов с юга, однако они всё прибывали и прибывали, пока не наводнили город, особенно после 1585 года, когда Антверпен захватило войско герцога Пармского. В глазах наиболее воинствующих адептов кальвинизма Амстердам, в 1578 году запоздало объявивший о своем официальном отречении от католичества и приверженности протестантизму, оставался весьма подозрительным местом, прямо-таки кишевшим вольнодумцами и еретиками. Лейден же, очистившийся в горниле страданий, сделался оплотом Протестантской церкви, а сердцем этой твердыни стал университет, основанный принцем Оранским спустя несколько месяцев после снятия осады, в 1575 году. Первые его аудитории разместили на канале Рапенбург в монастыре Святой Варвары (где до сих пор находятся некоторые академические учреждения), предварительно изгнав его прежних насельниц, «белых сестер».

Кальвинизм и сукно преобразили город. За два поколения численность его жителей увеличилась вчетверо, с двенадцати тысяч в восьмидесятые годы XVI века до почти сорока пяти в двадцатые годы XVII века. Лейден превратился во второй по величине город провинции Голландия[227]. За короткое время старинный городок, патриархальный, тихий, верный церковным традициям, только и славный что своими ярмарками да текстильными мануфактурами, сделался оживленным ульем: его жители неутомимо трудились, подобно пчелам, жили столь же кучно, сколь пчелы, в нем словно слышался непрерывный гул и жужжание, вот только прирастал он не пыльцой, нектаром и медом, а новшествами экономики и культуры. Но иногда пчелы жалили друг друга. Внутри улья царила весьма напряженная атмосфера, старожилы и новые лейденцы воспринимали друг друга с неприкрытым раздражением, по малейшему поводу вспыхивали ссоры, чреватые катастрофой.

В этом страдающем от перенаселенности, наводненном пришельцами городе шерсть почиталась королевой, лен, еще один уроженец Фландрии, привезенный на север, – королем, а их никем не оспариваемую власть символизировало превращение бывших монастырей в палаты суконщиков. Так, в стенах бывшего монастыря расположилась новая Суконная палата, и синдики гильдии суконщиков оценивали в ней качество своей ткани и устанавливали цены. Шерсть-сырец, густая, немытая и спутанная, доставлялась в город в мотках овечьего настрига морем не только из Англии, но и из овчарен, расположенных на плоскогорьях

враждебной Испании. Некоторые «stegen», узкие улочки, нестерпимо разили ланолином. Дощатые полы шерстопрядилен (часто гостиных маленьких домов), где шерсть-сырец сначала мыли, трепали, чесали, а потом уже пряли, точно снег, покрывал тонкий слой волокон. Уличные двери в этих маленьких домиках оставляли открытыми, так что в ветреные дни пух висел над мостовой, словно пушистое семя одуванчика, оседая на шляпах и плащах, проникая в уши, в ноздри и в легкие. В стороне от фешенебельных кварталов со стуком и стрекотанием вращались колеса прялок, без устали сновали туда-сюда шпульки и челноки под низкими свесами крыш, венчающими карнизы. Готовое сукно, тканое или вязаное, выходило из шерстопрядилен в виде отрезов саржи, байки (не той зеленой ткани, которой обтягивают наши бильярдные столы, а отличного твила) и камвольной шерсти, смотря по тому, как располагали и переплетали нити и как, по словам купцов, требуют ныне суконщики в Париже, во Франкфурте или в Кёльне. Стремясь угнаться за соперником – «новой мануфактурой», более легкими тканями, изобретенными в Восточной Англии, – лейденские текстильщики предложили смешанный вариант шерсти и шелка, получив блестящий, элегантный фай, который они надеялись продавать во Францию и в Италию. Завершали этот мануфактурный цикл красильщики, обреченные вдыхать едкие пары, постоянно окутывающие чаны с красителем индиго; красильщики были изгнаны на окраины города наряду с другими зловонными промыслами, например дубильщиками, без которых не могла существовать лейденская обувная промышленность[228].

А где же прикажете жить всем этим брабантцам, валлонам, фламандцам, не говоря уже об иммигрантах из других голландских городов и провинций, из немецких герцогств Юлих и Клеве, а также о горстке «паломников»-пуритан, чающих найти Иерусалим, который более пришелся бы им по душе, чем Англия в правление Стюартов? В 1611 году, когда город уже трещал по швам, а риск пожаров и возникновения эпидемий из-за перенаселенности возрос многократно, «Совет Сорока» принял решение построить новые кварталы к северу и западу от старого центра, увеличив общую площадь Лейдена почти на треть[229]. Однако и эти кардинальные меры не смогли изменить ситуацию. Дома, которые городской совет счел непомерно большими, сносили, а на их месте возводили от четырех до восьми маленьких строений. Во многих и без того скромных домах этажи и комнаты делили и сдавали получившиеся крохотные каморки несчастным, готовым арендовать любое жилье. А Хармен Герритс, мельник, в четвертом поколении промышлявший помолом ячменя

на солод и явно не бедствовавший, проворно принялся скупать многообещающие земельные участки – и побольше, и совсем крошечные – по соседству с собственным домом, в северном течении канала Рапенбург.

Дом Хармена Герритса располагался на Веддестег, третий от угла улицы Галгеватер, унаследовавшей свое жутковатое название от некогда украшавших ее виселиц, а ныне гордящейся изысканной, с островерхой крышей, резиденцией главного архитектора города, дословно «городского плотника» («stadstimmerman»). Справа и слева от дома Хармена виднелись ветряные мельницы, а позади них – городская стена, отвесно обрывающаяся прямо над протекающим по городу рукавом Рейна. Чтобы беспрепятственно проезжать к городской стене, одну сторону Веддестег оставили незастроенной, поэтому по меркам того времени район Лейдена, где проживал Хармен Герритс, мог считаться открытым пространством, а в его доме всегда было вдоволь воздуха и света. До строительного бума 1611 года взору прохожего открывались за рекой фруктовые сады и неогороженные поля[230]. Когда малютку Рембрандта вывозили на улицу в ходунке на колесиках, «rolwagen», то всего в нескольких шагах от дома он мог увидеть целых два Рейна: поросший камышом рукав реки, именуемый Велст и медленно несущий свои воды мимо ворот и стен, и одновременно – купленную бабушкой мельницу, по очевидным причинам также получившую название Де Рейн. И хотя впоследствии Рембрандт ван Рейн обретет всемирную славу, он будет навеки связан с этим маленьким уголком мира, царством камня, воздуха и воды.

Веддестег не принадлежала к числу фешенебельных адресов. Она не притязала на славу аристократического квартала, а патриции, вроде ван Сваненбургов или ван Венов, предпочитали подобной улице окрестности церкви Святого Петра, или южную часть канала Рапенбург, или Брестрат, где выстроили новую ратушу. С другой стороны, Веддестег нельзя было отнести и к бедным, убогим районам. По всей вероятности, дом родителей Рембрандта походил на большинство тех, что запечатлены на лейденских пейзажах того времени: с узким кирпичным фасадом, с парадными комнатами, щедро освещенными солнцем, падавшим сквозь свинцовые стекла высоких окон, с тремя этажами и с высокой островерхой крышей со ступенчатым щипцом, по моде тех лет, и с наклонным свесом, на уровне второго этажа, для стока дождевой воды. Конечно, дом этот – не вилла, да и меньше, чем все дома, в которых жил юный Рубенс, но достаточно просторный, чтобы в нем разместилось весьма многочисленное семейство и слуги мельника. В 1581 году, когда

его бабушка Лейсбет была еще жива и, овдовев, вышла за другого мельника, обитатели дома включали, кроме детей, еще служанку, двоих подсобных рабочих, которым требовалось всегда быть поблизости, чтобы, если всю ночь дул сильный ветер, следить за жерновами, и жильца – студента университета родом из Фрисландии.

Рембрандт был восьмым из девяти детей Хармена Герритса и Корнелии Виллемс ван Зёйтбрук. Двое старших умерли в младенчестве, в 1604 году, когда на Лейден обрушилась эпидемия чумы. Впрочем, точная дата его рождения – лишь первая из многочисленных загадок, которыми Рембрандт впоследствии так полюбил дразнить воображение биографов. Автор первого жизнеописания художника Ян Орлерс, всецело находившийся под его влиянием, во втором издании истории Лейдена, опубликованном в 1641 году, без колебаний приводит дату «15 июля 1606 г.». Именно 15 июля нам якобы надлежит чествовать великого живописца, если у нас появится желание поднять бокалы. Но точно ли это так? Не сохранилось никаких официальных свидетельств, которые могли бы пролить свет на дату рождения или крещения художника, а так как к моменту написания биографии родителей Рембрандта уже не было в живых, то и справиться Орлерс ни у кого не мог. В мае 1620 года в списках студентов Лейденского университета Рембрандт значится четырнадцатилетним, однако, в соответствии с обычаем того времени, это могло означать, что ему шел либо четырнадцатый год, как уверяет Орлерс, либо пятнадцатый, и тогда Орлерс ошибается. А сам Рембрандт, намеренно или случайно, лишь внес дополнительную путаницу. На выполненном в технике офорта автопортрете 1631 года, первом, подписанном «Рембрандт», недвусмысленно указан возраст – двадцать четыре года, а значит, художник родился в 1607 году. Подавая в июне 1634 года ходатайство церковным властям об оглашении его предстоящего брака с Саскией, Рембрандт называет свой возраст: «Двадцати шести лет», а в нотариально заверенном в сентябре 1653 года сертификате, выданном на картину Пауля Бриля, сообщает, что ему «примерно сорок шесть». Согласно всем этим документам, выходит, что он родился не в 1606, а в 1607 году. Конечно, нельзя исключать, что сам Рембрандт не знал точной даты своего появления на свет. В XVII веке далеко не все представители даже образованных классов знали, когда родились, и многие этим просто не интересовались. Проблема в том, что ни одно из свидетельств, оставленных самим Рембрандтом, не соответствует сведениям, приводимым Орлерсом[231].

Впрочем, когда бы Рембрандт ни появился на свет, он

родился в неспокойное время и в неспокойном месте. Иностранцу, прибывающему в Лейден в конце XX века, бродящему по берегам изящных, безмятежных каналов, ощущающему неспешный ритм жизни старинного академического сообщества, созерцающему его мирные и трогательные приметы: велосипеды, книжные магазины, уютные студенческие кабачки, – приходится приложить немало усилий, чтобы представить себе атмосферу взаимного неприятия и непримиримой враждебности, царившую среди горожан, профессоров и студенчества в начале XVII века. Первые четырнадцать-пятнадцать лет жизни Рембрандта, до его поступления в университет в мае 1620 года, были отмечены столь яростными спорами и распрями, таким расколом в городе и в университете, что Лейден оказался на грани гражданской войны. Причиной стала особо взрывоопасная смесь богословских расхождений и академической политики. В сущности, сотрясавшие Лейден страсти мало чем отличались от тех, что выпали на долю других голландских городов. Однако из-за символической важности Лейдена в республике, а также из-за невероятного скопления в нем проповедников, профессоров и полемистов, каждый из которых притязал на исключительную, непогрешимую мудрость и был готов распространяться о ней часами, и притом с большим пылом и воодушевлением, взаимная враждебность политических и религиозных оппонентов приняла здесь крайне жестокие и нетерпимые формы.

В основе конфликта лежали богословские и юридические расхождения, наметившиеся еще во времена Голландского восстания. До тех пор пока главной целью оставалось изгнание испанцев за пределы северных провинций Голландии, вопрос о том, *за что именно* сражаются голландцы, можно было спокойно отложить до будущих времен. Более очевидным было, *против чего* они борются: против инквизиции короля Филиппа, против роспуска местных органов власти и централизованного абсолютистского правления, насаждаемого из Испании, против вооруженных испанских войск, невозбранно квартирующих в Голландии, против избирательного правосудия. Однако, когда сын Анны и Вильгельма штатгальтер Мориц добился ощутимых военных успехов, отбросив испанцев за границы северных провинций, а бóльшая часть Европы вслед за тем *de facto* признала особое, конфедеративное голландское государство, голландцам снова пришлось задать себе вопрос, какую же страну они хотят построить: республику, где власть принадлежит протестантам-кальвинистам, или где ни одна христианская конфессия не вправе ни к чему принуждать другие?

Вильгельма Оранского не покидало предчувствие, что

достичь подобного идеала будет нелегко. Он изо всех сил пытался создать государство, основанное на взаимной терпимости, в котором могли бы мирно сосуществовать и исповедовать свою разновидность христианства протестанты и католики. Однако этот благородный идеал погиб вместе с ним на ступенях бывшего монастыря в Дельфте. Те, кто объявил себя его наследниками, стали куда реже проявлять терпимость. Они были готовы позволить протестантам и даже католикам и евреям жить в республике и молиться, как того требует их совесть, однако решили запретить им публичные богослужения. Сторонники подобной позиции, например Олденбарневелт и Гуго Гроций, соглашались с тем, что господствующая государственная Кальвинистская церковь необходима, но отказывали ей в теократической власти, в верховенстве над светскими органами управления. Они также настаивали, что именно светские государственные чиновники, начиная с им подобных, должны решать, что уместно и что нет в обрядах, проповедях и богослужении того или иного религиозного культа, но только в том случае, если возводимая им хула на власть и чрезмерная язвительность как-то угрожают хрупкому общественному порядку. В сущности, они были аристократическими пессимистами. Повсюду в Европе они наблюдали убийства, пытки и казни, совершаемые во имя благочестия. И полагали, что только правление просвещенных: холодных голов, бесстрастных сердец и в особенности философски настроенных умов – способно уберечь их страну от судьбы, постигшей Францию и Германию. Ради достижения подобного мудрого идеала они и настаивали, что Церковь должна следовать именно их осторожным указаниям, что именно они должны назначать и смещать с постов проповедников и священников, что только им должно принадлежать право созывать национальные синоды, на которых, по мнению Олденбарневелта, строгость кальвинистской доктрины удастся умерить во имя гражданского мира. В тиши своих библиотек эти патриции сокрушенно качали головой, глядя на ярость фанатиков и доверчивость народа, и печально гадали, как можно предотвратить их сближение, чреватое гибелью страны.

С точки зрения строгих кальвинистов, видевших в себе избранный народ, уж во всяком случае куда более избранный, чем прочие, все это был бесхребетный прагматизм, безнравственная софистика в устах тех, кто не способен осознать простого факта: республика возникла по произволению Всевышнего, Он предназначил голландцам осуществить свои цели и заключил с ними завет, дабы они воплотили Его волю и исторический план. Их противники говорят о «терпимости» и не устают восторгаться

грядущим миром, ибо они не лучше папистов, а то и хуже, ведь, притворно исповедуя протестантизм, они готовятся отворить врата Сиона язычникам, идолопоклонникам и воинствам антихриста. Поэтому в диатрибах воинствующих кальвинистских проповедников государственные деятели, усилиями которых было заключено перемирие и сторонники которых зачастую преобладали в главных городских советах, представали змеями, ехиднами и демонами, чешуйчатыми, зловонными исчадиями ада и вместилищами всех пороков, исторгнутыми преисподней на пагубу новому Израилю.

Подобные обвинения, исполненные ненависти и злобы, постоянно звучали с церковных кафедр, когда малютка Рембрандт еще только учился слышать, слушать и воспринимать мир. Возможно, он даже сумел уловить в речах своих родственников в гостиной дома на Веддестег нотки страха, ведь у его семьи были все основания опасаться кальвинистской риторики возмездия. Хармен Герритс сделался прихожанином протестантской церкви, к тому же едва ли особенно восторженным и ревностным, не в последнюю очередь потому, что его жена Нельтген Зёйтбрук происходила из католической семьи с давними традициями, многие представители которой сохранили верность своим религиозным убеждениям. Выходит, конфессиональная приверженность Хармена была обусловлена не столько его совестью, сколько страхом. А начиная примерно с 1610 года, когда Лейден, потом и вся Голландия, а затем и вся республика разделились на враждебные станы арминиан и гомаристов, от умения вести себя осторожно уже зависела сама жизнь.

Эта распря началась как ученый спор двух университетских профессоров. Никогда еще аксиома, согласно которой академические споры столь яростны именно потому, что на карту-де поставлено столь мало, не обнаруживала так полно свою несостоятельность. В Лейдене в первые годы XVII века речь шла о жизни и смерти и даже о большем – о вечном спасении души. Представьте себе на редкость грубую и шумную ссору соседей, а профессора Якоб Арминий и Франциск Гомар действительно жили по соседству, и разделяла их сады какая-нибудь стена, которую поневоле хочется вообразить высокой и увитой устрашающе колючей ежевикой. По одну ее сторону проживал голландец Якоб Арминий, сторонник более либеральной и терпимой позиции, придерживавшийся мнения, что удостоиться благодати в некоторой степени помогает вера и добрые дела христианина. Его коллега, гаагский священник Иоганн Уотенбогарт, портрет которого впоследствии напишет и

гравирует Рембрандт, кроме того, полагал, что исповедание веры Кальвинистской реформатской церкви надобно изменить так, чтобы оно отражало это положение, и убедил в этом «земельного адвоката», главу Генеральных штатов Олденбарневелта. В глазах его противника, фламандца Гомара, стоявшего за дословное восприятие богословских трудов Кальвина, подобная дерзость равнялась ереси, почти неотличимой от католической доктрины спасения через добрые дела. В основе учения Кальвина, по мнению Гомара, лежала мысль о Божественном предопределении спасения. Немногим избранным оно даруется Господом с самого рождения, остальные же обречены поджариваться на адском огне в окружении проклятых грешников, и ничего с этим не поделать. Первым условием жизни истинного христианина было смиренное приятие своего человеческого бессилия и покорность Божественной воле.

Примирить эти точки зрения было невозможно. Некоторые последователи Арминия, например Олденбарневелт, чувствовали, что, по мере того как позиции южан-кальвинистов в республике усиливаются, их нетерпимость непременно одержит верх, если только им не мешкая не нанести упреждающего удара. Поэтому арминиане, в сущности, решили воспользоваться своим временным численным преимуществом в городских советах, в частности Роттердама и Лейдена, и потребовать созыва Национального синода, во власти которого было бы внести изменения в непререкаемую кальвинистскую доктрину. В 1610 году они предъявили Генеральным штатам Голландии свою ремонстрацию, или ходатайство о внесении этих изменений. Гомаристы немедленно отвергли его, представив Генеральным штатам собственный документ, или контрремонстрацию, в которой, напротив, настаивали, что синод можно созвать лишь в том случае, если он заранее объявит кальвинистское вероисповедание неприкосновенным и обяжет всех проповедников принять это условие. Названия «ремонстранты» и «контрремонстранты», под которыми отныне вошли в историю непримиримые противники, нелегко выговорить, и напоминают они о каких-то головоломных, софистических богословских спорах, но в детские годы Рембрандта в Голландии они служили обозначением враждебных позиций в конфликте, охватившем все общество.

В 1611 году скрытый ропот и затаенное недовольство сменились громогласными криками гнева и яростными воплями. Причиной стал, как нетрудно догадаться, освободившийся пост профессора. Нельзя отрицать, что до 1611 года его занимал именно Арминий. Олденбарневелт по совету Уотенбогарта

предложил его немецкому священнику по имени Форстиус, взгляды которого на благодать Господню и терпимость даже ремонстрантам представлялись вызывающе либеральными и граничили едва ли не с вольнодумством; кроме того, сам Форстиус отнюдь не стремился возглавить эту кафедру. Когда Форстиус добрался до Лейдена, оправдались его худшие опасения. Буря взаимных обвинений и упреков, разразившаяся в советах факультета, стремительно распространилась, вовлекая все новых и новых преподавателей и студентов, которые радостно приветствовали своих академических героев, поносили своих академических злодеев и обменивались с противниками хулой или ударами шпаг на ступенях таверн. Фламандские ткачи и владельцы ткацких мануфактур в большинстве слыли приверженцами строгого кальвинизма и ненавистниками Форстиуса. Сам Гомар уже уехал из Лейдена в Мидделбург, однако в городе среди университетских профессоров и церковных проповедников не было недостатка в его сторонниках, и потому пламя его доктрины по-прежнему весело полыхало. К концу десятилетия не только Лейден, но и вся республика будет страдать от жестоких ожогов.

Пытаясь зажать рот воинствующим проповедникам, олигархи-ремонстранты никак не ожидали, что им придется столкнуться с чем-то куда более страшным: с гневом их прихожан, к тому же все чаще запугивавших оппонентов, забрасывавших их камнями и насмешками; в таких проявлениях ярости ремонстранты все чаще видели угрозу своей монополии не только на мудрость, но и на власть. В этот момент Олденбарневелт и такие его советники, как Гроций, совершили фатальную тактическую ошибку. Они решили в случае необходимости навязать свое благоразумие и рассудительность силой. В Голландии воцарится терпимость, *хочет она того или нет*. Чтобы противодействовать угрозам в адрес ремонстрантов: проповедников и патрициев, они разрешили им не только привлекать к своей защите представителей народного ополчения, но и нанимать вооруженную охрану, «waardgelders». Штатгальтер Мориц воспринял эту меру как посягательство на свои военные полномочия, полученные от Генеральных штатов семи провинций. Именно создание этих вооруженных отрядов перенесло кризис из богословской в политическую сферу и позволило в конце концов обвинить Олденбарневелта и Гроция в государственной измене.

«Leyda gratiosa», Лейден милостивый и милосердный, любезный и снисходительный, быстро деградировал, превратившись в город, раздираемый едва ли не самыми

непримиримыми противоречиями во всей республике. Фламандское сообщество, сплошь состоявшее из страстных кальвинистов, богатых и бедных, облеклось в черно-белые одеяния бескомпромиссного религиозного служения. Главы городского совета так испугались за собственную безопасность, что велели соорудить возле ратуши частокол, за которым ополчению и «waardgelders» надлежало упражняться с мушкетами и пиками. В городе воцарилась атмосфера тревоги и беспокойства. Лейденские старожилы симпатизировали ремонстрантам, в том числе, судя по всему, и семья Рембрандта, особенно если учесть католическое происхождение Нельтген и тот факт, что ни одного ребенка Хармен Герритс и его жена не крестили в таких официальных кальвинистских церквях, как церковь Святого Петра или церковь Святого Панкратия. А их семейный нотариус Адриан Падт был одним из самых известных городских ремонстрантов. Вероятно, семейство мельника внезапно почувствовало, что оказалось во враждебном окружении «чужестранцев»-иммигрантов. Лейден стал для них чужим.

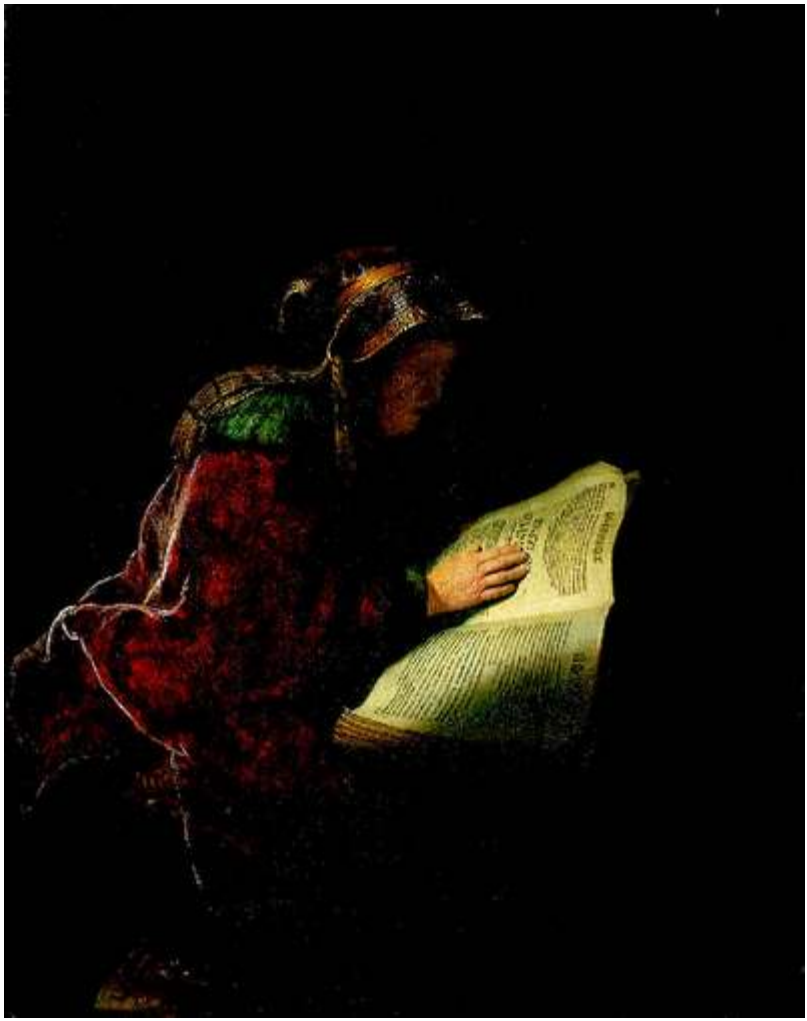
Их худшие опасения оправдались в 1618 году, когда Мориц поднял войско в защиту контрремонстрантов, арестовал Олденбарневелта и Гроция и инициировал чистки всех городских советов республики, включая Лейденский, где вновь назначенный главный магистрат («schout») Виллем де Бондт приобрел известность как один из наиболее ярых преследователей голландских католиков и ремонстрантов. Спустя год, в 1619-м, Национальный синод, созванный в Дордрехте, устроил фарсовый процесс над обеими сторонами богословского спора, который стал лишь прелюдией для объявления ремонстрантов чудовищными закоренелыми еретиками и отлучения их от Реформатской церкви. Отныне все богослужения и молитвенные собрания ремонстрантов были запрещены. Разумеется, основательной чистке подвергся и богословский факультет Лейденского университета, а многие из числа самых ученых и красноречивых его профессоров вынуждены были отправиться в изгнание, например в Роттердам и Амстердам, более снисходительно относившиеся к их взглядам. В течение ближайших трех-четырех лет единственный строго кальвинистский режим, который суждено было узнать Голландской республике, контролировал все государственные, церковные и образовательные институты, совершив некое подобие теократической революции. И, подобно любой революции, она требовала жертвоприношений. В 1619 году Олденбарневелт по совокупности всех грехов был признан виновным в государственной измене и обезглавлен, местный

глава ремонстрантов, пенсионарий Лейдена Ромбаут Хогербетс, приговорен к пожизненному заключению, а самый знаменитый выпускник университета – Гуго Гроций заточен в замке Лёвенстейн, из которого ему в конце концов удалось бежать, спрятавшись в ящике из-под книг, что можно считать весьма уместным для нераскаявшегося интеллектуала. Утрехтский статс-секретарь Жиль ван Леденберх избежал заключения, только покончив с собой, но и тогда гроб с его телом был выставлен на виселице у стен Гааги, рядом с искалеченными останками колесованных и умерших на дыбе уголовных преступников[232].

Выходит, что если Рубенс (не по своей воле) родился в самый разгар Религиозной войны, то Рембрандт вырос в эпоху непрекращающихся распрей. На обоих это произведет неизгладимое впечатление. Впрочем, несмотря на все катаклизмы и перипетии, Рембрандт ходил в школу и получал образование, за вычетом иезуитов и жизнеописаний святых мало отличавшееся от того, что было дано Рубенсу. Он читал Вергилия, Горация, Плутарха и Тацита, имел представление о Гомере, Еврипиде и Гесиоде. В возрасте семи лет он в колонне других учеников впервые прошел под аркой латинской школы на Локхортстрат, над которой на белом известняке была вырезана надпись, рекламирующая преподаваемые здесь науки: «Pietati, Linguis et Artibus Liberales» («Христианские добродетели, языки и свободные искусства»). На протяжении последующих семи лет в его мире властвовали аспидная доска и розга. Этот мир сузился до размеров деревянной скамьи, в нем царил непрекращающийся шум от чтения вслух нараспев, от синтаксического анализа предложений, от спряжения и склонения, и, если только его школа не была совершенно уникальной, с задних рядов то и дело доносились смешки, а у учителя случались приступы ярости. Во времена Рембрандта школой заведовал профессор права, некий Якоб Леттингиус, который установил во вверенном его попечению учебном заведении особенно жестокий режим; по крайней мере, такое положение длилось до 1625 года, когда обнаружилось, что он присваивает себе весьма внушительную долю школьных денег. Кроме Библии и классических авторов, Рембрандту преподавали еще каллиграфию; важно также, что, подобно Рубенсу и Гюйгенсу, он брал уроки рисования у некоего Хенрика Ривелинка, честолюбиво именовавшегося «преподавателем schilderkonst [искусства живописи]»[233]. Здесь, на Локхорстстрат, в доме с кирпичным фасадом, он, вероятно, изобразил свои первые глаза.

В молодой Голландской республике отпрыски торговцев и ремесленников не так уж редко получали образование в латинских школах. Главный соперник, а возможно, и друг

Рембрандта Ян Ливенс был сыном вышивальщика, уроженца Гента. Однако по крайней мере двое из братьев Яна, включая того, что носил аристократическое латинизированное имя Юст Ливий, получили классическое образование, необходимое для поступления в университет. Не прояви Ян еще в детстве талант живописца, он вполне мог бы избрать такой же путь. Напротив, Рембрандт был единственным из пяти братьев, кому посчастливилось изучать науки на столь высоком уровне. Его старшему брату Герриту на роду было написано унаследовать от Хармена мельницу, и он действительно занимался семейным ремеслом, помолом ячменя на солод, пока около 1621 года с ним не произошел несчастный случай (вероятно, его руку или ногу затянуло в какой-то механизм). Следующий брат, Адриан, стал сапожником, однако, женившись на дочери мельника, поневоле вернулся к мукомольному промыслу. Третий брат, Виллем, сделался пекарем, подобно родственникам с материнской стороны. Существовал и четвертый брат, Корнелис, о котором практически ничего не известно. Кроме сыновей, в семье были две дочери, Махтельт и Лейсбет, причем Лейсбет явно страдала каким-то физическим или умственным недугом, поскольку в завещании ее отца особо указывается, что после его смерти о ней надлежит заботиться одному из ее старших братьев. Впрочем, даже если бы обе девочки были совершенно здоровы, в Лейдене XVII века никто не ожидал, что женщин будут обучать чему-то, кроме чтения, счета и письма да навыков ведения домашнего хозяйства. И уж точно, переводить с листа Тацита, а тем более Овидия девицам не полагалось.



Рембрандт ван Рейн. Старуха за чтением. 1631. Дерево, масло. 59,8 × 47,7 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Выходит, мы можем заключить, что Рембрандт отнюдь не был неуклюжим, малограмотным невеждой-провинциалом. Он получил лучшее образование, доступное в наиболее славном академическими традициями городе Голландии. На протяжении всей жизни его творчество будет проникнуто страстной жаждой знания, отмечено стремлением запечатлевать не только образы, но и тексты. Да, в отличие от Рубенса, Рембрандт не привык выставлять напоказ свои глубокие гуманитарные знания, непрерывно цитировать латинских поэтов или обильно уснащать личные письма фрагментами из Вергилия. В 1656 году, описывая его имущество, суд по делам о несостоятельности не нашел у него в доме большой библиотеки. Пусть так, однако ни один

художник его времени не был столь увлечен книжной культурой, или, выражаясь более точно, культурой письма и Писания, как Рембрандт. Ни один не передавал с таким наслаждением духовную весомость книг и их материальную тяжесть, переплеты, застежки, фактуру бумаги, шрифт, запечатленные на их страницах повествования. Если в его доме не водилось книг, ими изобилуют его картины и гравюры: вот они громоздятся на шатких полках, вот уверенно расположились на столах проповедников и профессоров анатомии, вот замерли в руках красноречивых священников и задумчивых поэтов. Никто не воспроизведет лучше Рембрандта миг, когда персонаж картины вот-вот приступит к письму, прикоснувшись пером к листу (то есть выйдет из состояния, зачастую мучительно длящегося для многих из нас по многу часов). И хотя картины на сюжет «чтение и читающие» пользовались в его эпоху большой популярностью, никому, кроме Рембрандта, не удастся показать этот процесс как погружение в таинственные глубины, совершенно преображающее читателя. Одна из старух, моделью для которой, по мнению искусствоведов, вероятно, послужила его мать Нельтген и которая совершенно точно призвана изображать престарелую пророчицу Анну, «день и ночь» пребывавшую во храме Иерусалимском в ожидании рождения Христа, запечатлена Рембрандтом в его лейденской манере, всецело поглощенная чтением Святого Писания. Образ пророчицы Анны живо интересовал и Рубенса. Он включил ее в сцену на боковой створке триптиха «Снятие с креста» вместе с праведником Симеоном, ибо пророчица Анна узрела в младенце Иисусе Спасителя. Однако источником света на картине Рубенса становится для Анны тело Христа. Для Анны Рембрандта сияние исходит от светящейся страницы.

II. Первые шаги

Шестнадцатого мая 1620 года имя «Rembrandus Hermanni Leydensis» («RHL», как он будет подписывать некоторые ранние картины) было внесено в официальный список студентов Лейденского университета. Согласно этому реестру, ему было четырнадцать лет, он жил с родителями и изучал филологию. Искусствоведы и биографы потратили немало усилий, чтобы выяснить, почему он, поступив в университет, столь внезапно бросил занятия. Его отец Хармен получил тяжелые травмы, после которых не только не смог больше работать на мельнице, но и отслужить положенный срок в местном ополчении, «schutterij» («схюттерей»). Он внес небольшую сумму за освобождение от этой воинской обязанности, однако ему не пришлось бы платить, если бы его место в «милиции» занял один из его сыновей. Увы, около 1620–1621 годов его старший сын Геррит также покалечился, перемалывая ячмень на солод, что явно было небезопасным занятием. Однако, прежде чем призвать на военную службу самого умного из всего выводка, власти могли распорядиться судьбой по крайней мере троих его старших братьев: Адриана, Виллема и Корнелиса, которым вполне подобало занять место в рядах стрелков-ополченцев. Поэтому едва ли стоит объяснять «университетский зигзаг» Рембрандта желанием уклониться от службы в «милиции»[234].

Вероятно, причины, по которым он поступил в университет, а потом вдруг бросил занятия, куда банальнее. Эразм Роттердамский считал необходимым, чтобы молодые люди получали трехчастное образование: семь лет играли, семь лет посещали латинскую школу и семь лет провели на университетской скамье, и Рембрандт почти автоматически приступил к последнему из этих семилетних этапов обучения. Однако вскоре он перестал появляться в университетских аудиториях. Ян Орлерс в биографии Рембрандта, составленной в 1641 году, подчеркивает, что у него «не было желания и склонности» изучать науки и что «от природы его влекло лишь к живописи и рисованию и посему родителям его не оставалось ничего иного, кроме как взять его с гуманитарного факультета и, воплощая его страстные чаяния, отдать в ученики живописцу, где он мог постичь основы и принципы [искусства]»[235]. Сколь бы ни соблазнительно было воображать Рембрандта, на пробу прослушивающего одну-другую лекцию в здании университета на канале Рапенбург, томящегося и мечтающего оказаться в совсем

ином месте, у нас нет никаких сведений о том, посещал ли он вообще занятия в Лейденском университете и, если да, как долго. В 1620 году никто не вел дневник студенческой посещаемости, и, хотя Рембрандт три года проучился у своего первого наставника Якоба Исаакса ван Сваненбурга, а в 1623–1624 годах около полугода числился в мастерской амстердамского живописца Питера Ластмана, нет никаких оснований предполагать, что, пусть и недолго, он не мог одновременно изучать науки в университете и искусство живописи у того или иного художника.

Точка зрения Орлерса, согласно которой Рембрандт действительно был снедаем всепоглощающей страстью к живописи и решил во что бы то ни стало сделаться художником, слишком напоминает сентиментальную фантазию, и потому последующие поколения биографов и историков искусства не склонны безоговорочно ее принимать. Однако анналы ренессансной живописи и жизнеописания голландских и немецких художников, составленные Карелом ван Мандером, полны примеров, когда живописцы бывали движимы вдохновением и творческим восторгом. Риторической фигуре гиперболы не стоит отказывать в истинности. Поэтому мы не прибегнем к анахронизму, вообразив, будто Рембрандт поступал под действием подобного порыва. В любом случае ни в его эпоху, ни позднее лейденским ученикам и подмастерьям никто не запрещал одновременно заниматься чем-то еще. Так, Давид Байи, происходивший из семьи фламандских эмигрантов, хотя и родившийся в Лейдене, был не только автором талантливых натюрмортов и портретов, но и преподавал каллиграфию и фехтование! А его, в свою очередь, обучал живописи Адриан Янс ван ден Бург, которому двойное поприще (он был одновременно художником и хирургом, а значит, мог с профессиональной точностью написать сцены баталий и мученичества) не помешало жениться на сестре другого известного и популярного живописца, Жака де Гейна II. Бартоломеус Долендо был не только золотых дел мастером, изготовлявшим штампы и печати, но и художником и гравером, и мы уже упоминали брата Отто ван Вена, Питера, адвоката и живописца.

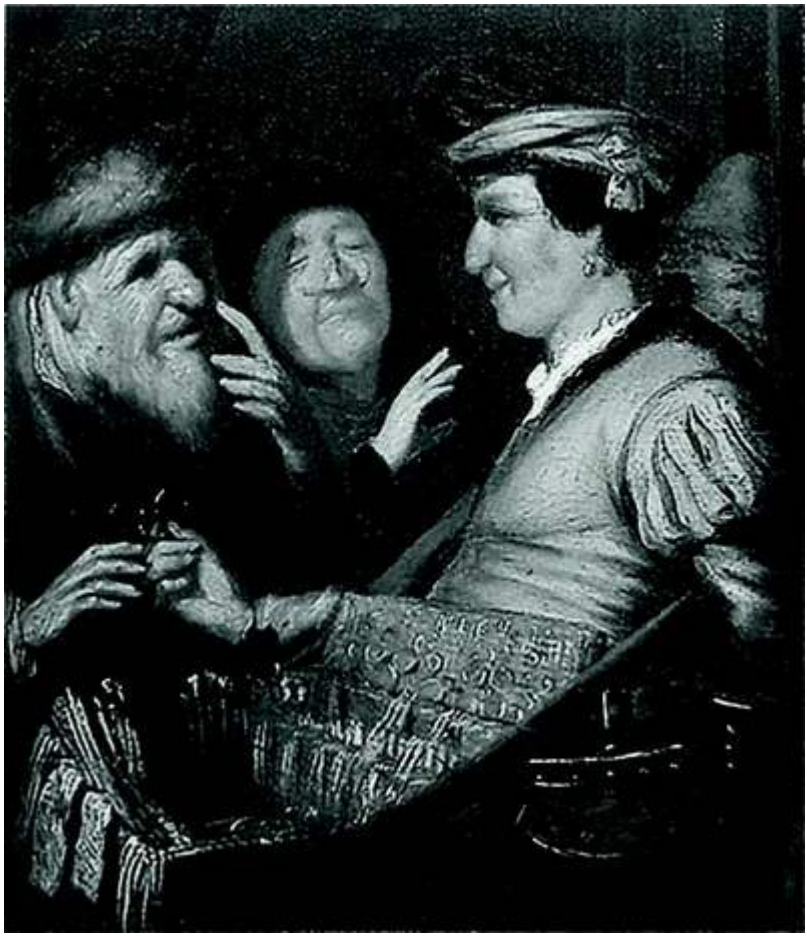
Кальвинистский Лейден в первую очередь слыл храмом Слова, однако создатель образов тоже мог сделать здесь недурную карьеру. К тому времени, как Рембрандт занялся живописью, из городских церквей, например из церкви Святого Петра, уже изгнали все картины, а стены их отныне украшали только десять заповедей, начертанные золотом на черном фоне и сохранившиеся до сих пор. Однако визуальная культура слишком прочно вошла в жизнь Лейдена, а любовь к ней его жителей

оказалась слишком сильной, и потому ей уже не угрожал гнев иконоборцев и уничтожение, подобное пережитому в 1566 году. Величайшим уроженцем города слыл Лука Лейденский, чудесный живописец, вундеркинд, в возрасте девяти лет создавший такое чудо, как гравюра «Магомет и монах Сергий». В «Книге о художниках» Карела ван Мандера, своеобразном пантеоне живописцев, Луке уделяется больше места, чем любому другому (целых семь страниц!), и Рембрандт, как всякий лейденский ребенок, назубок знал главные события в жизни этого живописца, рисовальщика и гравера, например встречу с Альбрехтом Дюрером в 1521 году, подобно тому как юные флорентийцы могли без труда изложить жизнеописание Микеланджело. Отправляясь в ратушу посмотреть на великую картину Луки Лейденского «Страшный суд», Рембрандт невольно вспоминал об обстоятельствах, при которых она была спасена для его родного города. В 1602 году граф Симон фон Липпе, доверенное лицо императора Рудольфа II, поставщик картин ко двору монарха, осведомился, нельзя ли купить этот триптих. Штатгальтер Мориц, стремившийся вбить клин между испанской и центральноевропейской ветвью Габсбургов и прекрасно отдававший себе отчет в том, сколь страстно Рудольф любит и коллекционирует нидерландскую живопись, увидел в этом удачную дипломатическую возможность. Он заручился поддержкой местных патрициев, те, в свою очередь, поддержкой городского совета, и участь картины, казалось, была предрешена. Однако Гольциус и Карел ван Мандер, хотя жили они не в Лейдене, а в Харлеме, инициировали на местном уровне общественную кампанию в защиту шедевра, без сомнения взывая к гражданскому долгу, историческому самосознанию и совести лейденцев. Их усилия возымели действие, триптих Луки Лейденского остался в зале, где собирались бургомистры, и никто, даже на пике контрремонстрантских выступлений, не осмелился снять его со стены[236].

Хотя около 1619–1620 годов, когда кальвинисты особенно яростно выступали против почитания образов, лейденцы заказывают намного меньше картин на сюжеты Священного Писания, этот спад интереса к религиозной живописи длится недолго, а судя по описям имущества покойных горожан, от мелких торговцев до профессоров и адвокатов, примерно треть всех картин, находившихся в собраниях лейденцев в первой трети XVII века, относится именно к этому жанру. Существуют библейские сюжеты, пользующиеся особой популярностью и бесконечно повторяемые: в Ветхом Завете это жертвоприношение Исаака, Лот и его дочери, Юдифь и Олоферн, Давид, Моисей,

Илия, а в Новом – Рождество, ужин в Эммаусе (вполне подходит для кухонь), притчи о добром самаритянине и блудном сыне (которого по выбору можно представить либо веселящимся распутником, либо раскаявшимся грешником)[237]. Перечисленные в описях произведения искусства едва ли дают основание предположить, что голландская культура внезапно стала испытывать враждебность к живописи, невзирая даже на рост влияния контрремонстрантов. Голландцы заказывали и некое подобие миниатюрных домашних алтарных картин, называемых «kasgen»; их можно было поставить на столе или буфете. Одна ценительница искусства, вдова Махтельт Патс ван Сандховен, демонстрировала свое благочестие, держа в одной комнате *восемь* подобных картин на библейские сюжеты[238]. Даже в коллекции Яна Орлерса, принадлежавшего скорее к числу кальвинистски настроенных патрициев, находились не только «Искушение святого Антония», но и картина «Моисей, изводящий воду из скалы» и даже «een schoon Maryenbeelt», «прекрасное изображение Девы Марии»![239]

Кальвинисты безупречной репутации были отнюдь не прочь увековечить себя на полотне, разумеется в строгих черно-белых одеяниях, и самый знаменитый городской портретист Йорис ван Схотен с радостью шел навстречу их желаниям. Ни один преисполненный чувства собственного достоинства ректор университета, попечитель сиротского приюта или полковник «милиции» не упускал возможности запечатлеть себя в соответствии со своим высоким положением и занимаемым постом. Кроме официальных портретов, многие важные организации и учреждения Лейдена стремились визуально документировать свою деятельность, – например, этой цели служили картины Исаака Класа ван Сваненбурга, представляющие производителей шерсти, или гравюры, выполненные Яном ван ден Ваудтом и запечатлевшие фехтовальный зал, анатомический театр, ботанический сад или университетскую аудиторию. Если натюрморты могли служить идеальным воплощением того, что проповедники поносили как «тщету» и «праздность», то стоило живописцу добавить к набору роскошных предметов один-другой образ бренности: череп или дымящуюся курительную трубку, как материалисты превращались в моралистов, а художник и заказчик были надежно защищены от обвинений в потворстве «идолопоклонству»[240].



Рембрандт ван Рейн. Аллегория зрения (Продавец очков). Ок. 1625. Дерево, масло. 21 × 17,8 см. Частная коллекция

Нельзя сказать, что кальвинистская революция в Голландии *стала причиной* радикальных изменений в натюрмортной и пейзажной живописи, ощутившей тяготение к минималистским, монохромным композициям; подобные тенденции присутствовали и прежде. Впрочем, новая склонность к серо-коричнево-зеленой гамме, эскизному, контурному лаконизму, быстрой, пренебрегающей обилием деталей манере, которой в Лейдене были отмечены работы Яна ван Гойена, вполне соответствовала стремлению кальвинистов всячески подчеркивать собственную серьезность и прирожденную добродетель, воцарившуюся в первые годы новой войны с Испанией и в литературе, и в искусстве. Если уж искусству позволено существовать, пусть оно неукоснительно избегает кричащей роскоши и поверхностной яркости. Лесистые, обильные дичью рощи и томные, смутно напоминающие Античность или

Италию пейзажи фламандских художников, многих из которых, например Пауля Бриля, Конинксло и Руланта Саверея, привечали при дворе чужеземных монархов, сменились рыбаками, развешивающими сети возле плакучих ив, и всадниками, едущими по изрытым глубокими колеями дорогам под влажными серо-стальными небесами, и подобная перемена знаменовала собой нечто большее, нежели предпочтение местного колорита затейливому космополитическому вкусу. За нею скрывался отказ от яркой, причудливой поэтической манеры в пользу непреклонно прозаической и потрафляющей неподготовленному, неискушенному зрителю. А лейденские описи картин тем не менее свидетельствуют о том, что в городе, наряду с новыми, по-прежнему процветали старинные, давние «низкие» жанры. В гостиных и кухнях все еще висели жанровые картины, запечатлевающие «пять чувств»: сцены в крестьянских тавернах, аллегории, представляющие «кухни толстых» и «кухни тощих» (весьма двусмысленные) предостережения пьяницам и (не столь двусмысленные) предостережения корыстолюбцам, виды Страны лентяев («Luilekkerland»), мира наоборот, где царят изобилие и праздность, жареные куры сами залетают в рот, а крыши сложены из сладких пирогов. Подобные картины быстро изготавливались, дешево продавались и, скорее всего, воспринимались не как произведения искусства, а как украшения жилых комнат, вроде изразцов. Некоторые ранние опыты Рембрандта, грубоватые простецкие поделки с сильным фламандским акцентом, которые можно вообразить на стене не только гостиной, но и кабачка, вполне подходят под определение «жанра»; такова, например, «Аллегория зрения» с ее продавцом очков.

Поэтому, когда отрок Рембрандт спросил у своего отца, увечного мельника, нельзя ли ему оставить университет и пойти в ученики к живописцу, он вовсе не бросал вызов условностям как некий прототипический представитель богемы. Он выбирал бизнес, ведь в благочестивом, ученом, трезвом и скучном Лейдене некуда было деться от картин. Они украшали дома членов городского совета и трактирщиков, пекарей и строителей, ничтожных и могущественных, и не было им числа. Более скромные домовладельцы покупали сравнительно недорогие вещи, чтобы прикрыть голые и зачастую испещренные пятнами сырости оштукатуренные стены, так как не могли позволить себе шпалеры и драпировки тисненой кожи. Поэтому нас не должно удивлять, что водопроводчик и кровельщик Корнелис ван Каувхорн, живший в откровенно бедном квартале города, завещал своим наследникам двадцать шесть картин. Собрание некоего кондитера насчитывало двадцать полотен, а чуть выше по

социальной лестнице красильщик чулок Тобиас Муйарт на момент смерти владел шестьюдесятью четырьмя картинами! Среди богатых и утонченных заказчиков особенно выделялся профессор медицины Франсуа дю Буа Сильвий, истинный лейденский Меценат, живший на набережной канала Рапенбург, 31, и имевший в своей коллекции сто семьдесят три картины. Самые ценные и вызывающие откровенную зависть шедевры были сосредоточены в руках тринадцати сказочно богатых ценителей искусства, упомянутых в «Книге о художниках» ван Мандера, в том числе коммерсанта и члена правления залогового банка Бартоломеуса Феррериса, которому принадлежала великолепная, залитая золотом «Даная» Гольциуса, а также картины Луки Лейденского, Квентина Массейса и Питера Брейгеля-старшего[241]. Картины, рисунки и гравюры можно было купить в книжных магазинах, где они делили полки с сочинениями античных авторов и экземплярами Библии, сюжеты которой они нередко иллюстрировали, а также на лотках, установленных в городской ратуше, и на ярмарке «vrijmarkt», дважды в год усыпавшей своими палатками и будками центр Лейдена. Разумеется, почти каждую неделю проводились аукционы, на которых по сходной цене можно было приобрести имущество умерших и банкротов. А в начале XVII века на лотереях, часто устраивавшихся для того, чтобы поддержать благотворительные учреждения, кроме столового серебра и шпалер, стали предлагать и картины, которые быстро сделались одним из наиболее желанных выигрышей[242].

Работы каких художников пользовались особой популярностью? В 1628 году в роскошном доме Маттиаса ван Овербеке по адресу: набережная канала Рапенбург, 56–57, можно было увидеть коллекцию картин, которая сделала бы честь самым взыскательным антверпенским ценителям искусства, «kunstliefhebbers»: полотна не только фламандцев Рубенса, Кониксло, Руланта Саверея и Себастьяна Вранкса, но и местных талантов: Давида Байи, мариниста Порселлиса, автора чудесных пейзажей и жанровых сценок с «веселым обществом» Эсайаса ван де Велде. Впрочем, даже наиболее высокообразованные и утонченные коллекционеры, такие как Ян Орлерс, по-видимому, вполне искренне предпочитали работы местных дарований, например Байи, Питера де Нейна, Арнаута Эльзевира, Кунрада ван Схилперорта, Дирка и Яна Ливенсов, а также ван Гойена, в особенности его «пейзажи без стаффажа» или «исторические пейзажи», в том числе «Переход Ганнибала через Альпы» и «Приморскую сцену со святым Петром». А среди пятидесяти с чем-то картин из собрания Орлерса были и две, описанные

соответственно как «Неаполитанский рынок» и «Колдовство», «toverij». Последняя могла принадлежать кисти только одного живописца – Якоба Исаакса ван Сваненбурга. И вот, как ни странно, в обитель этого-то колдуна и явился четырнадцатилетний Рембрандт постигать тайны грунтовки, растирания пигментов и подмалевка.

Всего за несколько лет до этого пойти в ученики к живописцу из династии ван Сваненбургов было вполне разумным выбором, ведь перед тем, кто окончил подобную школу, открывался прямой путь к признанию и успеху. Патриарх этого клана Исаак Клас был наиболее ярким и любопытным живописцем того поколения, что вышло на историческую сцену после осады, и пользовался славой официального художника города, хотя такой титул в Лейдене и не присуждался. В этом смысле он сравнялся со своим учителем Франсом Флорисом, официальным живописцем Антверпена до 1566 года. Во время своего ученичества в Антверпене он убедился, что истинный художник должен быть разносторонним и многогранным. Чтобы заявить о себе, надлежало не только писать картины, но и придумывать все, что служит к вящему украшению города. За выполнение этой миссии Исаак Клас взялся с большим жаром, неутомимо создавая дизайн шпалер, печатей, окон и гравюр. Он не чуждался помпезного и показного и не гнушался крохотным и незначительным. Именно к нему, Исааку Николаю, как он любил себя величать, обратились синдики гильдии суконщиков, вознамерившись украсить стены Сайхала, Саржевой палаты, и возвышенными аллегорическими полотнами, воспевающими их ремесло, и точными изображениями трепания, чесания и тканья шерсти. Но тому же Исааку Николаю городские советы Дельфта и Лейдена заказали два памятных витража для церкви Святого Иоанна в Гауде: Дельфт выбрал витраж, увековечивающий осаду и спасение, на котором выделяется незабываемо прекрасный портрет Вильгельма Молчаливого, а Лейден – витраж с совершенно сходной версией осады Самарии[243]. Впрочем, ван Сваненбург был не только живописцем, но еще и олигархом, одним из членов «Совета сорока», правившего городом. Он тринадцать раз избирался городским судьей (schepen), пять раз – бургомистром и на протяжении всей жизни имел чин старшего офицера ополчения. Поэтому, подобно Рубенсу, он мог сказать о себе, что в подражание Цицерону вел жизнь и деятельную, и созерцательную. В 1568 году он написал свой автопортрет во фламандском стиле, изобразив себя эдаким вельможей, властителем палитры, по облику и манерам достойным вести беседу с тенью Тициана.

Неудивительно, что в поисках голландского гравера, который стал бы не столько поденщиком, послушно выполняющим черную работу, сколько истинным сотрудником, разделяющим его гуманистические идеалы, Рубенс обратился к ван Сваненбургам. Выбор его пал на младшего из троих сыновей Исаака, Виллема, обещавшего повторить блестящую карьеру отца и добиться успехов на творческом и на государственном поприще, поскольку он уже служил прапорщиком в роте городского ополчения, а подобный чин нередко открывал дорогу в общество городских патрициев. Однако Виллем умер в августе 1612 года, а спустя два года – его отец. К 1620 году, когда Рембрандт стал приглядывать себе учителя живописи, фортуна явно отвернулась от ван Сваненбургов. Некоторые из них сохранили верность католицизму, другие числили себя ремонстрантами, но никто не воспылал кальвинистским жаром и не примкнул к контрремонстрантам. Хотя их дома и состояния мало пострадали от воинствующих протестантов, они полностью утратили прежнее могущество и влияние. Однако оставались двое ван Сваненбургов, Якоб Исаакс и Клас; их репутация не могла сравниться со славой их покойного отца, но в городе их по-прежнему ценили как художников. Старший брат, справедливо считавшийся наиболее талантливым, Якоб Исаакс был отправлен в Италию, а значит, его близкие полагали, что со временем из него может выйти недурной автор картин на исторические сюжеты. В 1605 году, когда братья Рубенс еще жили на Виа делла Кроче, он вполне мог находиться в Риме. А поскольку в немногочисленной фламандско-голландской «колонии» все хорошо друг друга знали, нельзя исключать, что Якоб Исаакс, Питер Пауль и Филипп делили стол и кров. Однако, в отличие от Рубенса, Якоб Исаакс восторгался в Италии не только античными статуями и старинными манускриптами. Он отправился дальше на юг, в Неаполь, тогдашний форпост испанских владений, и там женился на местной уроженке Маргарите Кардона, подтвердив перед венчанием свою приверженность католицизму. Возможно, именно облик Неаполя, по временам напоминающий мумифицированные останки, его одержимость пламенем, смертью и потусторонним миром соблазнили Якоба наведаться в места, которые молодому лейденскому патрицию, пожалуй, посещать не следовало. Он стал писать картины в жанре фантасмагории – подробные, детальные сцены ада и колдовства, кишащие чудовищами и всевозможными отвратительными созданиями, мерзостными тварями, вылупляющимися из гигантских яиц, летящими драконами, грешниками, нанизываемыми на вертел и поджариваемыми на огне, и тому подобным. Судя по немногим сохранившимся

образцам его работ, они были вполне банальны, даже несколько архаичны, и весьма мало отличались от гравированных адских сцен Босха и Питера Брейгеля. Однако в одержимом суевериями Неаполе, с его непревзойденным арсеналом святых мучеников, призраки и колдуны Якоба, вероятно, были сочтены уж слишком завораживающими и потому потенциально опасными как для Церкви, так и для духовного блага самого живописца. Соответственно, ему было назначено предстать перед инквизицией и дать объяснения по поводу картины «Шабаш ведьм», а ведь он не только безрассудно выбрал подобный сюжет, но и, утратив всякое чувство самосохранения, продавал эту работу в собственной лавке в здании церкви Санта-Мария делла Карита[244].

Протокол его допроса не сохранился. Однако, судя по всему, Якобу грозило нешуточное наказание, ведь он принял решение покинуть Неаполь и вернуться в Лейден, вероятно в некоторой спешке, поскольку поначалу даже не взял с собой жену-неаполитанку. Это происходило в 1617 году. Его отец и брат к этому времени умерли, и он, католик, очутился в голландском городе, охваченном чуть ли не самым яростным кальвинизмом. Однако, вновь переселившись на берега Рейна, в камыши, под низко нависшие небеса, он осознал, что вполне может торговать своим экзотизмом и получать от его продажи скромный доход. Поэтому он стал как ни в чем не бывало писать декоративные городские пейзажи и неаполитанские рыночные сценки, а удовлетворяя спрос рынка на мрачные фантазии, стал писать призраков, оргии на ведьмовских шабашах и разверстые жерла ада. Их можно счесть поверхностной, но броской художественной новинкой, пожалуй даже недурной. Если воспринимать их как одну из первых глав в истории комикса ужасов, они могут и позабавить. На одной сохранившейся картине, хотя и сильно поврежденной и в значительной мере переписанной, по мнению искусствоведов, изображен фрагмент шестой книги «Энеиды», а Сивилла Кумская показывает Энею подземный мир, стоя на крышке огромной емкости, напоминающей котел для варки пива. Прямо под ними послушно выстроилась в ожидании обеда целая череда кошмарных обитателей ада с разверстыми клыкастыми пастями, а в огненную бездну демоны сбрасывают целую колонну нагих грешников, бледных, извивающихся, словно червяки на рыболовном крючке.

Якоб Исаакс ван Сваненбург. Сцена в преисподней. 1620-е. Дерево, масло. 93,5 × 124 см. Муниципальный музей Лакенхал, Лейден

Мог ли Рембрандт потратить *три года* на обучение такому искусству? Или на подражание пустым и сентиментальным городским пейзажам, которые были еще одной специальностью его наставника? Неужели после знакомства с такими поделками у него не появилось желания вернуться в университетскую аудиторию? Самые ранние его работы обнаруживают влияние Сваненбурга не в большей степени, чем первые картины Рубенса – стремление уподобиться Адаму ван Норту или Тобиасу Верхахту. Не исключено, что Рембрандт, несмотря на свою юность, видел в населенных демонами безумных фантазиях Сваненбурга своеобразный эстетический атавизм, эксцентричное возвращение к старинным нидерландским видениям апокалипсиса. Но если ни сюжеты, ни манера Сваненбурга, по-видимому, не оказали на Рембрандта никакого влияния, он волей-неволей научился «основам и принципам» своего ремесла, просто пребывая в мастерской и выполняя рутинные задания, которые назначал ему мастер и без которых нельзя было овладеть куда более серьезным искусством композиции.

Итак, новичку Рембрандту Харменсу поручали скучную поденщину. Он наверняка учился сострогивать сучки и неровности с новенькой доски, смешивать грунт из свинцовых

белил, мела и жидкого костного клея, добиваться различных оттенков подмалевка, коричневых и серых, которые превращались в основу для наложения верхних слоев ярких, сияющих красок. Он наверняка учился отличать на ощупь тонкие волоски из хвоста белки или соболя от более грубой шерсти, остриженной с воловьих ушей или с барсучьей спины, а потом собирать, придавая нужную форму, и привязывать веревкой к деревянной рукояти кисти или пропускать через гусиное перо[245]. Иногда ему, наверное, казалось, что его отдали в ученики не живописцу, а аптекарю. Не исключено, что во времена Рембрандта можно было купить высушенные и очищенные пигменты в виде брусочков или комков, и тогда, чтобы получить краску, их достаточно было только растереть и растворить в концентрированном, сильно пахнущем мясным бульоном льняном масле. Однако приготовить основные краски: ламповую сажу, свинцовые белила, имитацию киновари, смальту, ярь-медянку – было так просто, что среднестатистический художник, вроде Сваненбурга, чаще всего поручал это кому-нибудь из учеников.

Приятно воображать, как Рембрандт, которого физическая текстура краски впоследствии заворожит навсегда, *дышит* своим искусством, впитывает его всеми пятью чувствами, наслаждается терпким запахом уксуса, вступающего в реакцию с полосками и рогаликами-полумесяцами свинца, а потом созерцает получившийся мелкий белый порошок, без которого была немыслима ни одна картина XVII века. За провинность могли поручить подбрасывать в жаровню конский навоз, дававший углесодержащее тепло, необходимое для завершения реакции. Из дымящегося навоза рождалась белоснежная краска, а на глазах отрока вершилось еще одно чудо живописной алхимии. Получить черные краски было проще. Слава богу, никто более не разорял могилы в поисках обуглившихся скелетов, из которых можно было извлечь «жженую кость». Запас ламповой сажи пополняли, сжигая смолу или деготь до состояния плохо отмывающейся, липкой, маслянистой копоти. Смальта, более дешевая альтернатива дорогому ультрамарину, то есть перемолотому лазуриту, представляла собой всего-навсего растертое в порошок калийное стекло, в которое для цвета добавляли кобальт. А ярь-медянку, насыщенную зеленую краску, при правильном приготовлении не уступавшую глубиной оттенка и прелестью малахиту, запросто соскребали со шведского медяка, который на время опускали в концентрированную кислоту, пока на нем не образовывался вожделенный блестящий налет. Лучше всего для этой цели подходили забродившие виноградные выжимки, густой

осадок, вместе с перемолотыми косточками и кожицей. Уж лучше добыть ценные пигменты, чем травиться дешевым крепким пойлом. Но самое чудесное, почти алхимическое преображение можно было наблюдать, когда киноварь, смешанная с серой и нагретая на огне, превращалась в спекшийся ком матового серо-черного вещества; потом его толкли пестом в воде, и вода окрашивалась в удивительно яркий, идеально пурпурный цвет. Вместе со щедрым набором земляных тонов: всяческих охр, желтых и красных, – это было все, что требовалось живописцу XVII века для создания основных пигментов, хотя те, кто попредприимчивее, дополняли свою палитру массикотом (бледно-желтой окисью свинца), индиго или ярким кармином, добываемым из кошенили, самок мексиканского насекомого – кактусовой ложнощитовки.

Помимо аромата и оттенков красок, ученика могла заворожить их чудесно изменчивая текстура, подобная обликам Протея. В зависимости от плотности связующего вещества (льняного масла, масла грецкого ореха или мака) краска могла получиться жидкой и течь, как ручей, или густой, как суп, и тяжелыми жирными каплями усыпать волоски кисти. Если оставить лужицу разлитой краски на солнце, она застывала, принимая множество форм: покрываясь кожицей и коркой, сгущаясь комьями и хлопьями, образуя маленькие болотца, украшаясь жемчужинами, бусинами, бородавками и прыщами. Если любопытствующий ученик пальцем или острым кончиком кисти пронзал липкую поверхность, она застывала крошечными волнами, дерзко пятнающими деревянную доску. Ученик испытывал сопротивление различных поверхностей обмакнутой в краску кисти: вот так при правильно выполненной грунтовке кисть из барсучьей шерсти плавно скользит по глади доски, а вот оставляет на коробящихся нитях холста вязкие, тестообразные пятна. Рисование, «кормилица искусства», как величал его ван Мандер, также было подвержено капризам, причудам и внезапным сменам настроения, и начинающему живописцу вменялось в обязанность хорошенько их изучить и запомнить. Считалось, что сангина пробуждает страсти, тогда как перо и чернила требовали более продуманных композиций. Впрочем, неповторимая манера Рембрандта, одновременно минималистская и задумчивая, позволяла сотворить целый мир небес и воды тремя росчерками воронового пера и навеки отвергнуть эти академические предрассуждения.

Но все это сводилось к ремеслу. Теорию же надлежало постигать по Книге книг, «Schilder-boeck», «Книге о художниках» ван Мандера, впервые опубликованной в 1604 году, а затем в

1618-м вышедшей в Амстердаме. На протяжении всей первой половины XVII века она оставалась *единственным* трактатом о живописи, написанным на голландском языке, и потому любой смышленый юный ученик, желающий узнать что-то более возвышенное, чем примитивные ремесленные навыки, по крайней мере внимательно прочитывал содержащиеся в ней жизнеописания художников и детальные советы по поводу исторической живописи, пейзажей, изображений пира богов и крестьянских плясок. В ту пору имя ван Мандера почиталось и произносилось едва ли не с благоговением, однако при жизни он не снискал успеха и умер в 1606 году в Амстердаме почти нищим. Впрочем, на его похороны собралось множество скорбящих; не менее трехсот человек в трауре потянулись нескончаемым потоком за похоронными дрогами, перевозившими его останки к месту последнего упокоения в Аудекерк (Старую церковь), в Михайлов день, под звон колоколов.

Ян Санредам по оригиналу Хендрика Гольциуса. Портрет Карела ван Мандера. 1604. Гравюра резцом. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам

С точки зрения тех, кто хотел бы заменить миф о Рембрандте-мятежнике столь же необоснованным мифом о Рембрандте-конформисте, он непременно должен был неукоснительно придерживаться непререкаемого свода правил ван Мандера. Так что же мог сказать энциклопедически образованный меннонит сыну мельника, из года в год перемалывавшего ячмень на солод? Прочитав наставление (exhortatie), с которого начиналась поэма «Основы благородного свободного искусства живописи» («Den grondt der edel vry schilderkunst»), Рембрандт, верно, ощутил, что вновь перенесся в класс доктора Леттингиуса, ибо, помимо

природных способностей, не обладая которыми, соглашался ван Мандер, приступать к обучению живописи бессмысленно, он прежде требовал от ученика моральной дисциплины и добродетели, того образа жизни, той умеренности и обуздания страстей, воплощением которых выступал Рубенс. Не пить, не играть в карты и в кости, не драться, не предаваться праздности и не распутничать. Самое главное – не распутничать, настаивал ван Мандер. С другой стороны, ревностный приверженец Живописи, «Pictura», должен уподобиться в своем аскетизме монаху и не вступать в ранний брак. Подобная гнетущая строгость в значительной мере явилась следствием той скорби, что охватывала ван Мандера при одной мысли об ужасающей репутации нидерландских художников, к созданию которой и он приложил руку своими жизнеописаниями хулиганов и смутьянов. Ван Мандера чрезвычайно волновало бесчестье и позор, которому подвергают живописцев, заставляя их пребывать в одной гильдии со всякими тупицами и олухами, вроде лудильщиков, в то время как их, ученых, изысканных и благородных, надлежит почитать, подобно греку Памфилию. Вот потому-то он и подчеркивает «благородство» живописи. Так и хочется вообразить сурового, аскетического, изможденного ван Мандера: вот он каждый раз болезненно морщится, приводя простонародную поговорку, как нельзя лучше отражающую дурную славу живописных мастерских: «Hoe schilder, hoe wilder» («На „художник“ смотри „дикарь“»). Нет, нет, нет, настаивал он, если хотите достичь величия, сначала упражняйтесь в добродетели, чтобы последующие поколения могли сказать: «Hoe schilder, hoe stille» («На „художник“ смотри „тихоня“»). Не выпрямился ли невольно Рембрандт Харменс, читая эти строки? Точно ли он внимал ван Мандеру? Отрекся ли он от пороков? Обещал ли он честно вести жизнь стоика, привыкшего во всем ограничивать себя, умерять все желания, подчинять страсти разуму? Сделал ли он своим девизом слова: «В здоровом теле – здоровый дух!» – подобно Рубенсу, начертавшему это изречение на своей садовой стене?

Нашел ли он вообще в себе силы прочитать все до конца? Если да, то ему пришлось прорваться сквозь тринадцать стихотворных глав, посвященных живописи, в последнее время воспринимаемых так, словно это шедевр неизмеримой философской глубины и интеллектуальной утонченности. В официальной статье «Ван Мандер» в «Словаре искусства Гроува» («Grove Dictionary of Art») даже утверждается, будто «Основы» задумывались исключительно как теоретический труд, а не как практическое руководство[246]. Это просто не соответствует действительности. Глава, посвященная «ordonnantie», под которой

ван Мандер понимал нечто вроде композиции, замысла, структурного расположения элементов картины, полна весьма конкретных советов по поводу пропорций человеческого тела (например, точного расстояния от локтя до плеча и т. п.). Ван Мандер дает пошаговые инструкции, как распределить фигуры в группе, чтобы выстроить картину на исторический сюжет вокруг «doorkijkje» – проема, ниши, разрыва, за которым открывается уходящая вдаль глубокая перспектива; подобный вид визуально объединяет петляющая дорога или извилистая река, вроде той, что змеится по его собственной картине 1605 года «Переход через Иордан» и служит в том числе символом границы между посюсторонним миром и раем. В сущности, объективно определить степень влияния сформулированных ван Мандером правил на последующие поколения художников так трудно потому, что они описывают его собственные произведения: вначале ориентировавшиеся на благородный и возвышенный идеал античных статуй, а затем воспринявшие эстетику маньеризма с его гибкими извивами. Поэтому, например, когда он настаивает, что художник, изображая группу персонажей, должен наделять их самыми разными жестами и представлять кого-то – стоящим, кого-то – коленопреклоненным, кого-то – сидящим, кого-то – взбирающимся на стену или на дерево, словно атлетов в древнегреческом гимнасии, его наставления куда более применимы к фламандской живописи прошлого, нежели к голландскому искусству будущего. Не случайно он постоянно приводит живописцам в пример гениев прошлого, XVI века: Дюрера, Луку Лейденского и особенно Питера Брейгеля.

Впрочем, в тексте действительно встречаются фрагменты, невольно опровергающие его собственную художественную практику, и поколение Рембрандта наверняка восприняло их как созвучные своим творческим поискам. Говоря о бесконечном разнообразии красок в природе, воплощенном для него в оперении попугая, ван Мандер нередко подчеркивал, что живописец должен видеть в Природе великую наставницу, хотя сам чуждался грубого натурализма и отвергал Караваджо за пристрастие к изображению неприкрытой телесности. Точно так же, несмотря на то что ван Мандер отнесся к пасторальной поэме Якопо Саннадзаро «Аркадия» куда более серьезно, чем она того заслуживала, в главе о пейзаже он превозносит прирожденную живость восприятия и незамутненность взора, постоянно возвращаясь к образу художника, расположившегося под открытом небом, наслаждающегося влажным ветерком и быстрыми штрихами запечатлевающего на листе рыбаков под ветвями плакучей ивы или возчиков на изрытой глубокими

колеями дороге.

За главой об «ordonnantie» следовала другая, о «reflexy-const», то есть о передаче солнечного и лунного света, тени, отражений, заката, пламени, марева тумана. Целые фрагменты этой главы посвящены радуге и ее однородным, не смешивающимся меж собой цветам, расположенным отдельными полосами и являющимся живописцу, словно откровение. Оттуда Рембрандт наверняка почерпнул строгое правило, согласно которому телесные тона надлежало изящно оттенять радужным переливом ярких одеяний или даже зелени, если персонаж написан на пленэре. Возможно, он согласился также с замечанием ван Мандера, что свеча – источник света, изобразить который живописцу всего труднее. Он наверняка узнал из книги ван Мандера, каких пигментов стоит избегать, поскольку они быстро тускнеют (желтого массикота), какие сочетания цветов приятны для глаз (синий с золотом), а какие вызывают раздражение (пурпур с желтым, зеленый с белым, ведь на фоне бледного оттенка более насыщенный блекнет). И если даже его мало заинтересовали подробные главы, посвященные анатомии лошади, то приводимое ван Мандером детальное описание тканей: шелка, льна, шерсти – по-разному ниспадающих и ложащихся складками, по-разному крахмалящихся и мнущихся, по-разному собирающихся плиссировкой и морщинящихся, по-разному облегающих изгибы человеческого тела – наверняка произвело на него глубокое впечатление.

Впрочем, более всего его, очевидно, увлекла глава, трактующая изображение того, что ван Мандер именовал «affecten», то есть «сильные чувства», «страсти». Своей интерпретацией этой художественной проблемы голландский писатель был в значительной мере обязан Альберти, Вазари и другим итальянцам, однако предлагал передавать сильные чувства в соответствии с собственными культурными традициями, главным образом голландской любовью к театру. Ван Мандер сам был членом знаменитой харлемской палаты риторов «Белая гвоздика» и явно считал себя не только художником, но и поэтом. Поэтому нельзя исключать, что он либо принимал участие в пьесах, либо, по крайней мере, декламировал со сцены стихи, а его наставления по поводу того, как показывать страсти, иногда весьма напоминают указания, даваемые режиссером театральной труппе. С его точки зрения, язык тела представлял собой некую разновидность риторического красноречия. Например, трагическую скорбь следовало изображать, прижав руку к груди или, еще лучше, скрестив руки на груди. При этом надлежало едва заметно склонить голову

набок и так далее. Однако именно на лице персонажа живописец мог выразить то, что зачастую ускользало от театральных зрителей, и прежде всего этой цели служили глаза, посланцы сердечных дум, зеркало души. Вместе со «вспомогательным реквизитом» – защищающими их бровями – и широким театральным пространством чела глаза могли поведать о глубоко таимых, сокровенных чувствах. В качестве примера ван Мандер приводил гравюру Луки Лейденского, изображающую Давида, который играет на арфе перед царем Саулом. На первый взгляд на лице правителя застыло выражение царственного бесстрастия, однако внимательный зритель мог различить в его глазах зависть, ненависть и страх.

Хотя ван Мандер презирал портретную живопись, видя в ней средство обогащения гнусных стяжателей, и, по-видимому, отвергал «характерные типы» «tronies», уже признанный жанр нидерландской живописи, он, судя по тексту, был весьма наблюдателен и прекрасно разбирался в том, как под влиянием эмоций изменяется выражение лица. Как указывает ван Мандер, смех и плач на первый взгляд преображают человеческое лицо совершенно одинаково. Однако в конце концов мы замечаем, что лицо смеющегося, особенно его щеки, расплывается, тогда как лицо плачущего сужается, что у веселящегося на лбу и вокруг полузакрытых глаз залегают едва заметные морщинки, тогда как у опечаленного выступает и опускается нижняя губа. Любопытно, что в порыве истинного поэтического вдохновения ван Мандер уподобляет изменчивость чела: его напряжение, расслабление, его гладкость или проступившие на нем морщины – капризам погоды, небу, вот только что пасмурному и дождливому и вот уже солнечному и безоблачному.

Можно ли было воспринять все эти советы, все эти ученые ссылки на произведения античных и современных живописцев как некий свод правил, которых надлежит неукоснительно придерживаться? Едва ли. Даже сам ван Мандер в своем беспощадно дидактическом труде время от времени проговаривается, советуя давать волю воображению, которое он именует попеременно «inventie» и «geest», и даже самостоятельно комбинировать различные цвета и экспериментировать с их сочетаниями. По одному вопросу, который впоследствии приобрел для Рембрандта исключительную важность: как оценивать намеренно «грубую», полную экспрессии позднюю манеру Тициана, – ван Мандер не мог вынести решительного суждения, с одной стороны, восхищаясь ею как специфической чертой великого венецианца, а с другой – отвергая ее как моду, подхваченную эпигонами, начисто лишенными тициановского

таланта.

Если Рембрандт вообще читал ван Мандера, то скорее не ради практических советов, а ради вдохновения. Книга в большей степени может восприниматься не как техническое руководство, а как набор жизнеописаний, начиная с биографий античных живописцев, почти исключительно заимствованных у Плиния, затем – итальянских мастеров, почти исключительно заимствованных у Вазари, и, наконец, уже наиболее оригинальных биографий немецких и нидерландских художников, от ван Эйков до Массейса, Гольциуса и Брейгеля. Читая именно эти страницы, молодой голландский живописец мог вообразить, как возвышается из ничтожества, обретает известность, а потом и славу, и убедить себя, что вскоре лейденцы увидят в нем второго Луку.

III. Уроки истории

По-видимому, путь к славе лежал в Лейдене через Амстердам. Блестящий вундеркинд Ян Ливенс, сын вышивальщика и шляпника, столь рано обнаружил удивительные способности, что на одиннадцатом году, когда еще и первый пушок не пробился на его щеках, был отправлен в этот портовый город и отдан в ученики Питеру Ластману, автору картин на исторические сюжеты. Так он сменил свой родной дом на Брестрат в Лейдене на дом своего наставника на Брестрат в Амстердаме. Вернувшись в Лейден около 1621 года в возрасте четырнадцати лет, он, по словам городского летописца Яна Орлерса, уже обладал всеми необходимыми знаниями и умениями, чтобы добиться известности на родине[247].

Ничто так не помогает внести ясность в собственные карьерные планы, как зависть. Наблюдая, сколь стремительно восходит звезда его современника Ливенса, Рембрандт, пресытившийся анахроничными адскими сценами ван Сваненбурга, наверняка задумался о том, как обучение у Питера Ластмана могло бы изменить его виды на будущее. В конце концов, амстердамский мастер слыл воплощением успеха не только в голландской столице, но и во всем европейском мире: не случайно король Дании доверил ему украшение часовни в замке Фредериксборг, а это был заказ, достойный Рубенса. Подобно Рубенсу, Ластман разделил большую работу между коллегами и ассистентами. Части датского заказа достались многим художникам, в том числе братьям Яну и Якобу Пейнасам, которые уже упрочили на международной арене славу Амстердама,

воспринимаемого отныне не просто как средоточие земных богатств, а как воплощение высокой культуры и утонченного вкуса. Амстердамский театр и амстердамская литература уже заложили основы специфически голландской национальной культуры. А теперь круг художников, ассоциирующийся с именем Ластмана: Клас Муйарт, Франсуа Венан, Ян Тенгнагель и братья Пейнас, – создали целый ряд ярких, исполненных драматической экспрессии композиций на фоне пейзажа или архитектурных сооружений, которые пользовались популярностью как на местном, так и на европейском рынке. В глазах лейденского провинциала Ластман представал волшебной фигурой, владевшей ключом к славе и богатству, а отроку Рембрандту не терпелось отомкнуть дверь.

Судя по всему, Рембрандт перебрался в Амстердам в конце 1624 года[248]. В доме на Брестрат, в тени изящного шпиля церкви Зюйдеркерк, построенной Хендриком де Кейзером, умирала внушающая благоговейный трепет мать Питера Ластмана Барбер Янс, обремененная годами и золотом. Некогда она приобрела этот дом на собственные доходы от торговли подержанными вещами и оценки картин, столового серебра, гравюр, мебели – наследства умерших или разорившихся. Прежде чем упокоиться в декабре 1624 года в Аудекерк (Старой церкви), Барбер, несомненно, оценила собственное имущество и удовлетворенно констатировала, что стоимость его составляет не менее двадцати трех тысяч гульденов – неплохо для вдовы, которая потеряла мужа двадцать один год тому назад и которой в старости выпало еще одна нелегкая ноша: забота о четверых осиротевших внуках, детях ее покойного сына Якоба, владельца мастерской по изготовлению парусины[249].

Барбер Янс занимало накопление и утрата состояний, столь же непредсказуемые в Амстердаме, сколь и небеса, то хмурые, то безмятежные. На протяжении ее жизни город почти неузнаваемо изменился. В семидесятые годы XVI века, когда она выходила за Питера Сегерса, в городе насчитывалось не более тридцати тысяч жителей, скучившихся на берегах каналов между Аудекерк (Старой церковью) и постепенно застраиваемой плотиной Дам на реке Амстел. У пристаней теснилось множество маленьких неуклюжих, как лоханки, лодок, доставлявших товары, без которых невозможно было представить себе голландскую жизнь: сельдь, древесину, прибалтийское зерно. К 1603 году, когда Питер Сегерс вернулся к своему Создателю, число жителей увеличилось вдвое, а на площади Дам стали раздаваться всевозможные чужеземные языки, наречия и диалекты: неразборчивый, невнятный говор уроженцев восточных

провинций, от Гельдерланда до Оверэйссела, гортанная немецкая речь, мягкий, словно идущий из глубины горла, диалект валлонцев и брабантцев, благозвучное воркование норвежцев и датчан, непрерывный, в манере «легато», поток согласных, исторгаемый итальянцами с интонацией не то напева, не то угрозы. Хотя Барбер Янс и Питер Сегерс принадлежали к амстердамским старожилам и уважали его давние традиции, их нисколько не смущал новый Амстердам и, уж по крайней мере, нисколько не беспокоил его космополитизм. Они высоко оценили появление в городе португальских евреев, вместе с которыми пришла лиссабонская торговля перцем, мускатным орехом и гвоздикой, ведь это означало, что за специями вся Европа теперь будет ездить в Амстердам. С каждым годом в повседневный быт все прочнее входили предметы роскоши: сахар и табак из Нового Света отныне можно было купить на набережных Амстела прямо в сараях, где перерабатывали сырье. Даже самодовольные, надменные южане, чуть было не завоевавшие город своими деньгами и своим катехизисом, создали, надобно отдать им должное, рынок дорогих, изысканных товаров: дамаста и бархата, чеканного столового серебра и кожи с золотым тиснением, – от которого все только выиграли. Теперь тот, кому это пришлось по вкусу, мог облачаться в шелка и смаковать тонкие вина, а тот, кто сохранил приверженность старым обычаям, – по-прежнему есть сыр, рыбу и капусту и запивать их пивом.

Отец Ластмана Питер Сегерс явно обладал двумя свойствами, необходимыми для процветания в этой подвижной, изменчивой, чрезвычайно ориентированной на коммерцию культуре: он с легкостью соглашался путешествовать и умел точно оценивать имущество. Он начинал весьма скромно, на улице Пейлстег, где многочисленные ремесленные мастерские соседствовали со столь же многочисленными публичными домами. Однако именно бордели давали средства к существованию подчиненным судьи, которым вменялось в обязанность поддерживать там порядок и которые частенько получали долю прибыли за то, что закрывали глаза на творившиеся там безобразия. Поначалу отец Ластмана, видимо, состоял при судье гонцом, однако сделал недурную карьеру и поднялся в иерархии посыльных столь высоко, что занял должность надежного международного курьера. Он безукоризненно выполнял поручения, выбирая единственно верный путь по опасным дорогам и рекам Южных Нидерландов и Германии, и доставлял уже не только деловую переписку, но и корреспонденцию государственных лиц, в том числе Вильгельма Оранского. В 1577 году его вознаградили, назначив на официальную должность «bode», или курьера, в одном из

наиболее важных амстердамских учреждений, Суде по делам сирот. Времена были трудные, сирот в Амстердаме водилось в избытке, и Питер Сегерс добросовестно управлял их состояниями, их деньгами, а также собственностью старых дев и вдов.

Существовала лишь одна маленькая загвоздка, к 1578 году превратившаяся в серьезную проблему: Питер Сегерс и его жена Барбер Янс были католики. В отличие от Лейдена и Харлема, Амстердам упрямо хранил верность королю Филиппу, поэтому, когда военные успехи Вильгельма Оранского вынудили Амстердам переметнуться и признать авторитет государственной Протестантской церкви Голландии, навязанный Амстердаму переход городской власти из рук католиков в руки протестантов, «alteratie», стал восприниматься особенно болезненно. Все католики были смещены с публичных постов, в том числе, вероятно, и Питер Сегерс. Впрочем, его семья не так уж пострадала и понесла лишь имущественный ущерб. Она переехала на улицу Синт-Янсстрат, в дом, название которого, «Смиренный царь», идеально соответствовало их нынешнему положению, и стала жить там среди таких же «прежних баловней судьбы», оказавшихся в стесненных обстоятельствах, занимаясь торговлей подержанными вещами. И в этом ремесле Барбер Янс нашла себя. Словно стервятник, она зорко следила за распродажами имущества покойников и несостоятельных должников и быстро приобрела репутацию оценщицы столь безукоризненно точной, что город стал доверять ей определение стоимости прежде всего драгоценных, изысканных предметов: столового серебра, картин, гравюр, шпалер.

Так деятельная и решительная Барбер Янс спасла свое семейство от разорения и восстановила утраченное состояние. К тому времени, как дети ее выросли, она добилась столь впечатляющего успеха, что смогла перебраться из «Смиренного царя» в «Золотой кубок», дом, вполне оправдывавший свое название. Дети ее недурно устроились. Один из четверых сыновей стал изготовителем парусов, то есть выбрал весьма скромное ремесло, однако в Амстердаме, этом новом центре мирового кораблестроения, существовали занятия и похуже. Зато другие сыновья блистали: Сегер Питерс стал ювелиром и столь преуспел, что в конце концов сделался главой гильдии, а другой, Клас, тоже работавший по металлу, выбрал поприще гравера. А между старшим Сегером и младшим Класом был еще средненький, Питер-художник.

Что прикажете делать со смышленым мальчиком, который явно обнаруживает способности к живописи и рисованию? Отправить его в Италию, конечно. В 1603 году, когда Питер,

принявший фамилию Ластман, совершил путешествие в Италию, ему было около двадцати. Поэтому в 1605 году, в то же время, что и Питер Пауль Рубенс, он наверняка оказался в Риме и делал то же, что и Питер Пауль: вдыхал аромат тимьяна, благоговейно созерцал Микеланджело, из щегольства именовал себя «Пьетро», зарисовывал руины на Палатинском холме. Фламандско-голландский круг был столь заметен в Риме и столь тесен, все в нем столь хорошо знали друг друга, что Ластман, подобно ван Сваненбургу, наверняка сталкивался с Питером Паулем и, возможно, ощутил укол зависти, прослышав о доставшемся уроженцу Антверпена важном заказе для Кьеза Нуова. А в 1607-м, годом раньше, чем Рубенс, возвращаясь домой, на север, он увозил с собой примерно тот же багаж впечатлений, что и его приятель и соперник: эпатирующую телесность и смелые атлетические формы Караваджо, точно выверенное в самой своей сладостной гармонии изящество Карраччи (особенно Аннибале) и поэтическую безыскусность «синьора Адама» Эльсхаймера, изысканные исторические сюжеты которого, гладко и плавно выписанные на медных пластинах, являли чудо нарративного лаконизма[250]. К тому же он многому научился, перенимая стиль меланхолических и нежных пейзажей, которому отдали дань фламандские живописцы в Кампании, в том числе Пауль Бриль.

Рубенс вернулся домой к могиле матери, Ластман – к новому дому, гостеприимно встретившему его на Брестрат и купленному матерью специально для того, чтобы разместить там его мастерскую. Хотя проповедники и предостерегали свою паству от соблазнов и обольщений рукотворными образами, спрос прихожан на сюжетно-тематическую живопись никак не уменьшался и достиг апогея именно в десятые-двадцатые годы XVII века, когда Ластман и его последователи пребывали в расцвете своего таланта. Картины на сюжеты греческих и римских мифов выгодно подчеркивали ученость богатого покровителя искусств и свидетельствовали о том, что его интересуют не только склад и контора. Кроме того, сюжеты во множестве заимствовались из Священного Писания, каковая практика была известна еще по гравюрам Луки Лейденского и Мартена ван Хемскерка. В большинстве своем сюжеты выбирались так, чтобы нести недвусмысленное моральное послание, и часто в основе их лежала семейная трагедия: так, Давида и Урию изображали ради обличения прелюбодейства, Иеффая и Авраама – дабы продемонстрировать готовность пожертвовать Господу самым дорогим, даже собственным детищем, Амана и Мардохея – с целью показать гибельность гордыни, Товита и Товию – ради прославления стойкости, веры и мужества. Неужели кого-то

могли оскорбить подобные «визуальные проповеди», украшающие стены «voorhuis», вестибюля, в зале заседаний попечительского совета больницы или сиротского приюта, в покоях членов муниципалитета и бургомистров?

Питер Ластман. Оплакивание Авеля. 1623. Дерево, масло. 67,5 × 94,5 см. Дом-музей Рембрандта, Амстердам

Вероятно, своим быстрым карьерным ростом Ластман в значительной мере был обязан семейным связям. В 1611 году, возможно при посредничестве своего старшего брата Сегера, только что избранного главой гильдии ювелиров, он выиграл важный заказ – создать эскиз большого окна для Зюйдеркерк, первой церкви Голландской республики, изначально задумывавшейся как протестантская. Видимо, только самоуверенностью Латсмана или весьма свободными нравами, царившими в Амстердаме до начала гражданской и конфессиональной войны, можно объяснить тот факт, что персидскому храму, у врат которого царь Кир собирает драгоценную серебряную и золотую посуду, чтобы переплавить ее на монету для возведения Иерусалимского храма, Ластман придал облик собора Святого Петра. Детальное изображение серебряных и золотых предметов можно счесть знаком признательности брату или всей гильдии, вероятно оплатившей заказ. Однако сочетание величественных архитектурных сооружений, исполненных благородства персонажей и роскошных

натюрмортов было чем-то вроде фактической визитной карточки бизнесмена или диплома – так Ластман рекламировал свой талант, словно говоря, что он, автор полотен на исторические сюжеты, достойно справится с любым заказом.

Кроме того, судя по перечисленным чертам, Ластман неукоснительно следовал рекомендациям ван Мандера, как достичь успеха. С 1611 года до появления на Брестрат Рембрандта Ластман написал целый ряд картин, частью прекрасных, частью неудачных, но неизменно опиравшихся на свод правил ван Мандера. Распределите множество персонажей отдельными группами, так чтобы основное действие происходило на среднем плане, пишет ван Мандер, а главные фигуры расположите на некоем возвышении над толпой. Второстепенных, но крупных персонажей поместите на переднем плане, частично затенив их, чтобы дополнительно выделить таким образом ярко освещенное действо вдали или непосредственно позади них. Выберите фон, соответствующий драматизму изображаемых событий: величественную арку или купол, печальные руины или колоссальный мост, подойдет также скалистый или лесистый пейзаж, контуры которого, отчетливо выделяющиеся на фоне неба, подчеркнут общий абрис композиции. Важна ли растительность? Еще как. Украсьте картину детально выписанными представителями царства флоры, по возможности имеющими какое-то отношение к сюжету: угрожающими зарослями гигантского чертополоха, прихотливыми извивами виноградной лозы, символом славы лавром, почтенными дубами, ковром из роз; не помешает и несколько левкоев. Нужны ли младенцы? Решайте сами – вообще-то пригодятся. Надо ли писать животных? На батальных полотнах непременно изображайте лошадей, в сценах жертвоприношения – коров, предпочтительно белоснежных. Иудейские ветхозаветные пастухи не обойдутся без коз и овец, это придает дополнительный колорит. Пророкам и мудрецам смело давайте ослов. В античных и восточных сюжетах недурно смотрятся павлины. А собаки сгодятся всюду, какую бы сцену вы ни писали: они будут символизировать и скорбь, и комизм, и игривость, и верность. На картине «Оплакивание Авеля», как нетрудно догадаться, рыдают все: Адам, Ева, двое непонятно откуда взявшихся безымянных мальчишек. Однако истинным воплощением трагедии становится благородная гладкошерстная овчарка, лишившаяся работы после гибели хозяина хранительница паствы и стад, сидящая возле жертвенного алтаря.

Питер Ластман. Иосиф, раздающий хлеб в Египте. 1618. Дерево, масло. 58,4 × 87,6 см. Национальная галерея Ирландии, Дублин

Не забудьте также правильно представить одеяние, со всеми складками и морщинами, приличествующими данной ткани. Попытайтесь найти в картине место не только для драгоценной чеканной посуды, но и для сверкающего вооружения и доспехов, на поверхности которых смутно, неясно отражается какая-то грозная, зловещая тень. В центре любого полотна передавайте драматизм происходящего экспрессивными жестами и мимикой, заимствованной у театральных актеров. Прежде всего помните о выражении глаз. Основное действие, особенно если сюжету, как в случае с «Иосифом, раздающим хлеб в Египте», недостает драматизма, должно сопровождаться массовыми сценами, где что только не происходит и где взгляд зрителя проталкивается, протискивается меж многочисленными теснящимися участниками событий, словно опоздавший – между гостями на вечеринке. Пусть заказчик услышит шум, пусть ощутит суматоху, ради бога, пусть очутится в настоящем «theatrum mundi», с распутниками, зеваками, жонглерами, праздношатающимися гуляками, девицами в атласе, мужчинами в лохмотьях, со статистами в шелковых тюрбанах, со статистами в высоких меховых сапогах, и пусть они разыграют перед ним пьесу, со всем возможным музыкальным сопровождением, под громогласные звуки труб, под барабанную дробь, под звон треугольника, под оглушительный рев раковин.

Стоит признать, что в арсенале Ластмана имелись и другие виды оружия. Многие из его исторических полотен, и, без сомнения, лучшие, представляют собой скорее камерные композиции, со значительно меньшим числом персонажей, зачастую всего с двумя героями, которых связывают весьма драматичные отношения. Таковы «Руфь и Ноеминь», «Распятие со скорбящей Марией Магдалиной», «Давид и Урия». «Убавив громкость» своих картин, Ластман умел превратить драмы в выразительный безмолвный диалог взоров. В этих камерных работах пейзажные и натюрмортные детали подчеркивают основное моральное послание. Судьбу Урии, обреченного на гибель в смертельной битве с царем Давидом, который возжелал его жену Вирсавию, предрекает шлем с пышным плюмажем, лежащий на полу между полководцем и властителем. Философическую честность Демокрита, которого, пытаясь установить, безумен он или нет, искоса разглядывает Гиппократ, символизируют открытые фолианты, лежащие на земле у его босых ног. На одной из наиболее прекрасных картин Ластмана, «Авраам на пути в землю Ханаанскую», ныне хранящейся в Санкт-Петербурге, изображен полный комплект взволнованно жестикулирующих слуг и ослов, а также самый упрямый козел во всей барочной живописи. Однако пейзажный фон, с его затененным передним планом и покатыми склонами на заднем, столь хитроумно задуман и освещен, что привлекает взор созерцателя к лицам Авраама и Сары, осиянным солнечными лучами Провидения. Сонм свидетелей вытеснен на задний план, словно отрезанный от священного зрелища силой и глубиной Божественного света.

Эти уроки не пропали даром для отрока Рембрандта. Но если существовало произведение Ластмана, которое могло бы считаться идеалом величественной и грандиозной исторической живописи, сравнимой с лучшими образцами итальянских мастеров, то это была картина «Кориолан и римлянки», завершенная в 1625 году, когда Рембрандт написал свою первую датированную работу. В общих чертах повторяющая композицию Джулио Романо, она изображает бывшего римского полководца Кориолана, переметнувшегося в стан врагов Рима, варварского племени вольсков: стоя перед высоким, с куполом, шатром на помосте, убранном золотой парчой, он внимает отчаянным мольбам жены, матери и детей, просящих его пощадить родной Рим. Ластман вновь избрал мгновение, когда драма разыгрывается не в физической, а в психологической плоскости, миг безмолвия, разделяющий два произнесенных слова, когда все решают красноречивые взоры и жесты, которыми эффектно

обмениваются мать и сын. Мать, облаченная в строгие красно-белые одеяния, простирает руки, словно стремясь удержать навсегда утраченное дитя. Кориолан протягивает левую руку, одновременно повторяя ее жест и останавливая своих воинов. Конечно, вся картина неукоснительно следует правилам ван Мандера, однако выполнена она на высочайшем уровне, а все подробности сюжета отвечают поставленной цели. Персонажи-актеры словно собраны на узкой сцене, но все они вполне различимы; «живая картина» строится на выразительном противопоставлении старцев и младенцев, мудрецов и воинов, изысканных и утонченных одеяний белокожих женщин и длинных, свисающих усов и грубых шкур, в которые облачен варвар-вольск слева от Кориолана, беззастенчиво заимствованный Ластманом с гравюры-иллюстрации к голландскому изданию «Германии» Тацита. Для тех, кто знаком с римской историей, детали этой сцены предрекают трагический исход: сын смягчится и умилосердится, но вольски сочтут его изменником и казнят. Над головой полководца словно склоняются, пересекаясь, секира и наконечник копья. За спиной его теряются в тени захваченные римские фасции. В заднем ряду старый солдат, подняв голову, многозначительно глядит на мрачный частокол копий. Однако Ластман довольствовался лишь намеком на кровавую жертву и предпочел не показывать ее.

Питер Ластман. Кориолан и римлянки. 1625. Дерево, масло. 81 × 132 см. Галерея Тринити-колледжа, Дублин

Восемнадцатилетний Рембрандт вернулся в Лейден в 1625 году, увозя в своем дорожном мешке рисованную копию

ластмановского «Кориолана» и взяв на заметку множество уроков, как писать историческое полотно. Впрочем, его первые работы свидетельствуют, что он еще не решил, как именно применять эти модели. Пытаясь соперничать с мастером, он зачастую создавал подражательные, эпигонские работы. Так, «Картина на исторический сюжет» 1626 года, с фигурой полководца, так же стоящего наверху убранного дорогой тканью помоста, и на сей раз с группой воинов, теснящихся у его подножия в молитвенных позах, под взорами бородатых советников и копьеносцев, послушно до мелочей воспроизводит взятую за образец картину Ластмана. Даже шатер Кориолана, с его напоминающим сосок навершием крыши, перенесен в новую обстановку, смутно приводящую на память античный антураж. А сюжет, проницательно интерпретированный Бенджамином Бинстоком как принятие в ряды мятежников, возмутившихся против римского владычества, вождем батавов Клавдием Цивилисом своих галльских пленников, можно, как и в случае с картиной Ластмана, свести к формуле «Великодушие одерживает победу».

Рембрандт ван Рейн. Картина на исторический сюжет (Великодушие Клавдия Цивилиса). 1626. Дерево, масло. 90,1 × 121,3 см. Муниципальный музей Лакенхал, Лейден

На протяжении многих лет сюжет этой работы Рембрандта трактовали по-разному, и ни одна интерпретация не представлялась однозначной. Ныне преобладает впервые

высказанная в 1963 году точка зрения, согласно которой Рембрандт изобразил сцену из пьесы Йоста ван ден Вондела «Паламед, или Погубленная чистота», в которой советника царя Агамемнона незаслуженно обвиняют в измене и осуждают на смерть[251]. В пьесе лишь слегка завуалированно была выведена трагическая история Олденбарневелта, учиненного над ним судебного процесса и казни, последовавшей в 1619 году. Естественно, в 1625 году, когда пьеса была опубликована, она вызвала потрясение, а многие влиятельные лица сочли себя оскорбленными. Возможно, Вондел рассчитывал, что теперь, после смерти штатгальтера Морица, скончавшегося как раз в том году, и вступления в должность его сводного брата Фредерика-Хендрика, более прагматичного протестанта, общество с бóльшим сочувствием отнесется к призыву воздать справедливость убитому с соблюдением всех судебных формальностей лидеру ремонстрантов. Действительно, новый режим стал несколько терпимее, но ненамного. Публикация пьесы вызвала скандал, Вонделу пришлось скрываться, заплатить в наказание немалый штраф, а его пьесу впервые исполнили на сцене лишь много десятилетий спустя.

Если предположить, что Рембрандт со школьной скамьи, то есть со времен лейденской конфессиональной войны, затаил злобу на своих религиозных противников, то сюжет «Паламеда» подходил для этого как нельзя лучше. Однако это означает, что с первых шагов отроку Рембрандту был свойствен эдакий мятежный дух, горячее стремление отомстить за своих друзей-ремонстрантов или родственников-католиков с материнской стороны, и он вознамерился во что бы то ни стало сказать правду, ничего не утаивая и не задумываясь о последствиях. Подобное поведение представляло бы чрезвычайно противоречивую тактику для девятнадцатилетнего, еще никому не известного живописца, который тщится заявить о себе и найти покровителей, используя уроки Ластмана. Разумеется, в Лейдене было несколько богатых потенциальных меценатов-ремонстрантов, самым влиятельным из которых можно считать историка Петра Скриверия: ему совершенно точно пришлась бы по вкусу аллюзия из древней истории, оправдывавшая Олденбарневелта. К тому же можно вспомнить, что в 1626 году состоялось триумфальное возвращение в Лейден и в другие голландские города ведущих проповедников-ремонстрантов, в том числе Иоганна Уотенбогарта, портрет которого Рембрандт впоследствии напишет и гравирует.

Даже если бы Рембрандт, начинающий, еще не добившийся известности художник, отличался несравненным безрассудством

и готов был разделить судьбу вернувшихся изгнанников, то зачем же приносить клятву на верность ремонстрантам, создавая не совершенно однозначный образец визуальной пропаганды, а довольно загадочного «Паламеда»? В самом деле, как интерпретировать эту картину, где, например, на ней трагический герой? Если считать, что Рембрандт действительно изобразил на ней Паламеда, то он нарушил основное правило ван Мандера, согласно которому главный персонаж исторического полотна должен быть безусловно различим на фоне второстепенных статистов. Однако Рембрандт представляет группу просителей или пленников совершенно однородной, ни один персонаж в ней не выделяется, в ней нет ни возвышенных трагических страдальцев, ни благородных вождей.

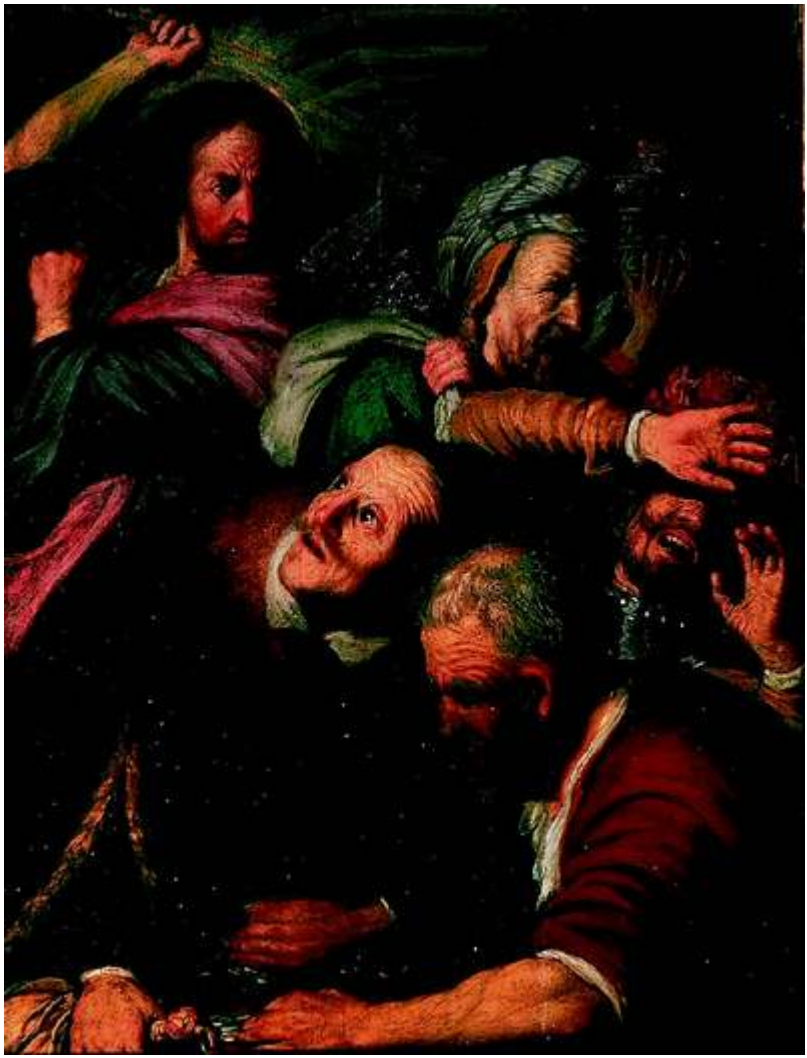
Впрочем, если стать на точку зрения Бенджамина Бинстока, можно предположить, что неким творческим импульсом для создания картины Рембрандту послужила фигура варвара в заднем ряду ластмановского «Кориолана»: она могла напомнить Рембрандту совершенно иную древнюю историю, особенно дорогую сердцу любого голландца, любого лейденца, а именно восстание батавов против Римской империи. Скриверий занимался реконструкцией истории батавов и даже археологией и написал на эту тему знаменитую книгу, выдержавшую к тому времени уже два издания. Поэтому вполне логично вообразить, что выбором подобного сюжета либо Рембрандт решил снискать расположение ученого, либо Скриверий – упрочить свою репутацию. А если не менее логично предположить, что в своих первых опытах в жанре исторической живописи Рембрандт стремился не столько бросить вызов чувствам лейденцев, сколько польстить им, то легенда, согласно которой Лейден был древней столицей племени батавов, превращала восстание против римлян в идеальный эпизод для изображения *местной* истории. Хотя, с точки зрения современного археолога, одеяния властителя и его приближенных мало напоминают наряды древних германцев, они приводят на память гравюры Антонио Темпесты, запечатлевшие историю батавского мятежа и иллюстрировавшие книгу «Batavorum cum Romanis Bellum» («Война батавов и римлян»), опубликованную не кем иным, как учителем Рубенса и уроженцем Лейдена Отто ван Веном[252].

Рембрандт ван Рейн. Картина на исторический сюжет (фрагмент)

Итак, эта сцена изображает эпизод из истории батавов, но какой именно? Если Рембрандт следовал примеру ластмановского «Кориолана», то можно предположить, что в этой сравнительно размеренной и безмятежной сцене запечатлен миг

примирения, а не взаимных упреков и раздоров. В главе семнадцатой книги четвертой «Истории» Тацит описывает, как Клавдий Цивилис (Кориолан наоборот) пытался «склонить на свою сторону» галлов, сражавшихся против него под знаменами римлян, «с помощью подарков и разного рода хитростей. Он отправил обратно в свои племена префектов побежденных когорт, солдатам же предоставил выбор – оставаться или разойтись по домам; оставшимся было обещано повышение по службе, возвращавшимся домой – захваченные у римлян трофеи»[253]. Эти «трофеи», брошенные образчики «скобяных изделий военного профиля», сваленные в кучу и громоздящиеся у подножия помоста, – первое свидетельство одержимости Рембрандта доспехами и вооружением, не покидавшей его всю жизнь. Сочетание приветственных жестов и выражения благоговейного трепета на лицах тех, кто удостоился милосердия, точно соответствует рассказу Тацита. Даже подчеркнуто величественный жест Клавдия Цивилиса весьма уместен, если предположить что в эту минуту он произносит монолог о рабстве, свободе и доблести, который вкладывает в его уста Тацит: «Свободой природа наделила даже бессловесных скотов, доблесть же – благо, данное лишь человеку, и сами боги помогают герою»[254].

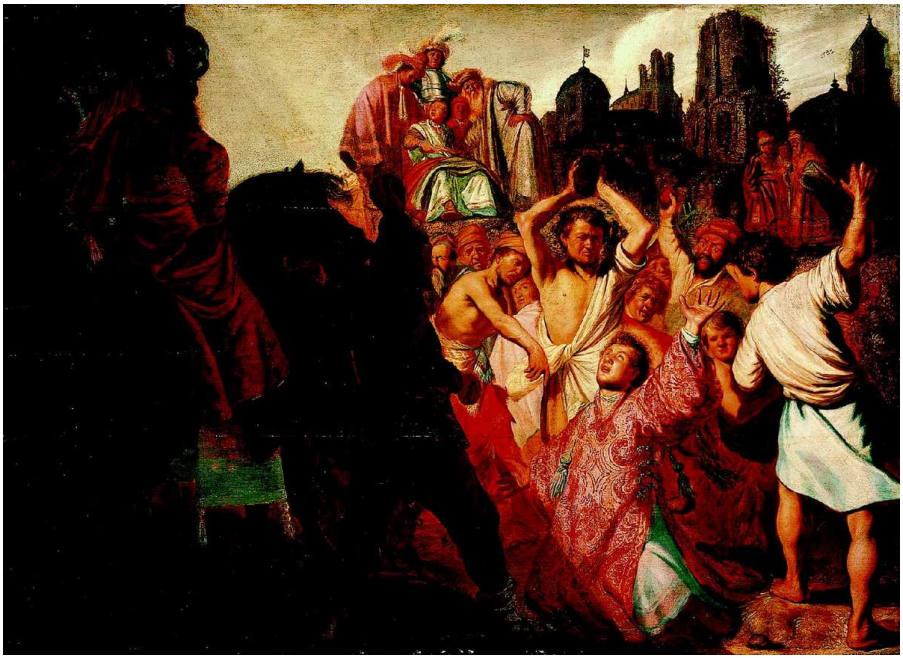
Другое решение загадки скрывается в дате создания картины: она была написана в 1626 году. За год до того личные владения Фредерика-Хендрика в городе Бреда и его окрестностях захватило войско испанского генерала Амброджо Спинолы (впоследствии сдачу Бреды обессмертит в своем шедевре Диего Веласкес). Крепости Фландрии и Брабанта оказались под угрозой и могли пасть в любую минуту. Поэтому картина на исторический сюжет, воспевающая братское единение нидерландских племен и их совместные попытки сбросить чужеземное иго, хотя и изображала совершенно идеализированное прошлое, могла быть написана на злобу дня. Если лежащая в ее основе идея была именно такова, то, в отличие от «Паламеда», она могла снискать Рембрандту друзей и почитателей во всех кругах лейденского общества: кальвинистских, ремонстрантских, католических. Не случайно он тщился представить себя как уроженец *Лейдена*, «RHL», «Rembrandus Hermanni *Leydensis*».



Рембрандт ван Рейн. Изгнание торгующих из храма. 1626. Дерево, масло. 43,1 × 32 см. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

Разумеется, эта картина создавалась для того, чтобы понравиться потенциальному меценату. Но даже если сделать скидку на любовь той эпохи к торжественным и несколько напыщенным историческим сюжетам, она не оправдывала ожиданий. Рембрандт стремился уподобиться в ней Ластману, но не сумел. Во-первых, отроку Рембрандту оказалось не под силу создать величественную сцену, густо населенную возвышенными персонажами. Возможно, он по складу характера и не был бунтарем, но с первых шагов его привлекали не столько утонченные, сколько обычные лица, включая собственное,

выглядывающее из-за царского скипетра: действительно, это юный Рембрандт в модном воротнике, словно перенесшийся на машине времени из Нового Лугдунума. (Включая себя в число персонажей, художник словно бы подписывал картину, не начертав собственного имени.)[255] Клавдий Цивилис изображен в роскошных одеяниях, однако черты его, как пристало военному вождю, довольно грубы; спустя сорок лет, в другой картине, посвященной предводителю батавов, Рембрандт воспел его совершенно неприличным образом. Если стоящий позади Клавдия Цивилиса советник с окладистой бородой, по-видимому заимствованный из ластмановской галереи мудрецов, хотя и несколько более напоминает друида, опять-таки в соответствии с описанием древних германцев у Тацита, то его лицо, как и черты курносого, косого ребенка, прячущегося за спиной властителя, легче вообразить на картине из разряда трактирных жанровых сценок, чем на полотне, трактующем возвышенный и драматический эпизод истории. Глубокие морщины, избороздившие подъятое чело сидящего писца, вполне могли быть заимствованы Рембрандтом из арсенала ван Мандера, советовавшего передавать страсти, детально выписывая лоб, глаза и брови. Однако такое лицо ни ван Мандер, ни Ластман ни за что не включили бы ни в одну из своих элегантных композиций, подобное не приснилось бы им даже в самом страшном сне. Это лицо человека из простонародья, неправильное и бугристое, не лицо, а не то репа, не то брюква, вот только украшенная глазами и щетиной, – эту репу так и хочется поскоблить и поскрести ножом, прежде чем бросить в котел, – короче говоря, типично рембрандтовское лицо.



Рембрандт ван Рейн. Побиение камнями святого Стефана. 1625. Дерево, масло. 89,5 × 123,6 см. Музей изящных искусств, Лион

Если уж мы заговорили о грубости, то вся запечатленная на картине компания напоминает не столько собрание джентльменов, членов палаты риторов, сколько третьеразрядную театральную труппу, поспешно набранную и неумело облачившуюся в «универсальные» «античные» одеяния и лохмотья, чтобы отправиться в турне по ярмаркам или рынкам. Однако именно в этом неуклюже, неумело, иногда несогласованно исполняемом спектакле молодой Рембрандт, судя по всему, открыл собственную творческую личность, собственный образ, собственную маску. Примерно в это же время он стал писать маленькие жанровые сценки со множеством персонажей, приземленных, низменных, олицетворявших простонародные типы. Все эти неотесанные простаки, написанные в три четверти и втиснутые в пространство узкой, вертикально ориентированной картины, вновь появляются на крохотной деревянной панели «Изгнание торгующих из храма», также датированной 1626 годом. Конечно, глаза, широко открытые в испуге или алчно прищуренные, вполне соответствуют стандартным рекомендациям ван Мандера, как изображать сильные чувства. Однако, если вспомнить, какими изысканными и утонченными предстают персонажи ван Мандера, можно с уверенностью предположить, что, увидев, как трактирные олухи и увальни

вторгаются в царство благородной и возвышенной исторической живописи, он упал бы в обморок от ужаса или, по крайней мере, зажал бы нос от отвращения. Впрочем, весьма вероятно, что молодой Рембрандт отнюдь не тешил себя упоительными иллюзиями о собственном новаторстве, а полагал, что продолжает известную и до него нидерландскую традицию, представленную в том числе Брейгелем, согласно которой картины на сюжеты Священного Писания можно было населять узнаваемыми простонародными типажами: нищими и разбойниками, скупцами и торговцами. С другой стороны, не важно, считали ли современники этот прием вполне традиционным или дерзко сотрясающим устои, Рембрандт в любом случае нарушал первую заповедь современной исторической живописи, гласящую, что нельзя сочетать возвышенный сюжет с низменными персонажами. Однако с первых шагов Рембрандт проявил себя как хронический ниспровергатель основ, без всякого раскаяния смешивающий жанры, и потому неуместно прилеплять к Ластману и его последователям коллективный ярлык «преремброндтистов», словно все их цели сводились к тому, чтобы обеспечить Рембрандту успешное начало карьеры: по возможности демонстрируя чувство собственного достоинства, высиживать яйцо, пока не вылупится кукушонок.

Это не значит, что ранние, неумелые и неуклюжие работы столь привлекательны или что ранние картины на античные и библейские сюжеты – эдакие неограненные алмазы. Многие полотна, написанные в 1625–1626 годах, скорее можно сравнить не с алмазами, а с булыжниками. Их отличает несомненная смелость композиции и общего замысла, ведь, если Ластман предпочитает горизонтальный формат с четко разграниченными пространствами и группами персонажей, Рембрандт превращает картины своего наставника в подчеркнуто «густонаселенные» сцены, разворачивающиеся в узком, вертикально ориентированном поле, видимо, для того, чтобы повысить уровень «драматической компрессии». Однако этой концептуальной смелости сильно уступает его рисунок. Впрочем, эти первые попытки по-прежнему можно сравнить со сжатым кулаком, готовым вот-вот нанести удар. Они бесконечно далеки от блестящих и прилизанных, гармоничных и упорядоченных, точно выверенных во всех деталях полотен, которые поставили на поток Ластман и его амстердамские собратья по историческому жанру.

Куда уж грубее «Побиения камнями святого Стефана»?

Стефан был «первомучеником», то есть претерпел смерть за

твердость в вере непосредственно после Христа и апостолов, в 35 году[256]. «Исполненный веры и силы» (Деяния 6: 8), он был избран в числе семи мужей, «изведанных, исполненных Святаго Духа и мудрости» (Деяния 6: 3), раздавать милостыню, пока апостолы продолжали проповедовать Евангелие. Стефан явно истолковал свое поручение весьма вольно, так как, помимо раздачи вспомоществования, «совершал великие чудеса и знамения в народе» (Деяния 6: 8), лишь изредка прерываясь, дабы одержать решительную победу над противниками во время обычных дебатов в синагоге. На это совершенно естественно вознегодовали мудрецы синедриона, обвинившие Стефана в проповеди против закона Моисеева, каковой навет он отверг, «и все, сидящие в синедрионе, смотря на него, видели лице его, как лице Ангела» (Деяния 6: 15). Впрочем, такт не принадлежал к добродетелям Стефана; в заключение речи, где он пытался примирить старую и новую веру, он стал вопрошать: «Кого из пророков не гнали отцы ваши? Они убили предвозвестивших пришествие Праведника, Которого предателями и убийцами сделались ныне вы» (Деяния 7: 52).

Подобная защита не убедила мудрецов синедриона. «Слушая сие, они рвались сердцами своими и скрежетали на него зубами» (Деяния 7: 54). «Стефан же, будучи исполнен Духа Святаго, воззрев на небо, увидел славу Божию и Иисуса, стоящего одесную Бога» (Деяния 7: 55). Хуже того, он решился всем поведать об этом. Мудрецы зажали себе уши, а дьякону – рот, изгнав его за стены Иерусалима, где и побили камнями, пока он взывал к Господу и Иисусу Христу, моля принять дух его.

«Святого Стефана» обыкновенно интерпретируют как апологетическую картину, своего рода визуальную дань памяти мучеников-ремонстрантов. В таком случае побиваемый камнями святой, подобно «Паламеду», становится очередным дублером Олденбарневелта. Но в начале XVII века историческую живопись вовсе не воспринимали как пристрастную газетную передовицу на злободневные темы. А этот эпизод Деяний святых апостолов издавна пользовался невероятной популярностью, еще у таких художников, как Карпаччо и Фра Беато Анджелико, которые, хотя и мало интересовались современной им политикой, соответственно Венеции и Тосканы, посвятили житию и мученической кончине дьякона целые живописные циклы. Позднее свои версии мученичества святого Стефана создали Аннибале Карраччи и Рубенс, последний по заказу покровителей искусств куда более могущественных и влиятельных, чем Петр Скриверий, а именно отцов-бенедиктинцев из монастыря Святого Аманда в Валансьене. Возможно, во время своего пребывания в

Италии Ластман видел вариант Аннибале Карраччи и впоследствии под его влиянием написал свою интерпретацию этого сюжета. Картина Ластмана не сохранилась, однако, судя по графической копии, выполненной неизвестным художником, это было одно из наиболее ярких произведений амстердамского мастера: вокруг обреченной жертвы плотным кольцом сомкнулись убийцы, один из мучителей показан в профиль, он воздевает камень, готовясь обрушить его на беззащитное чело Стефана. В стороне, поодаль, в окружении лжесвидетелей, восседает его гонитель Савл, который «одобрял убиение его» (Деяния 8: 1).

Многое ли изменил Рембрандт, используя в качестве прототипа полотно своего учителя? На первый взгляд нет. Основные элементы композиции: шайка убийц, набрасывающихся на жертву, наиболее злобный и решительный из которых уже занес камень для смертельного удара, сцена кровавого жертвоприношения на фоне римских руин, как обычно призванных изображать Иерусалим, – без сомнения, заимствованы у Ластмана. Однако постепенно зритель осознает, что почти *все*, вся совокупность важных деталей, в корне отличается от того, что было у Ластмана, и Рембрандт изменил их, проявив безошибочное чутье драматурга. Вместо тщательно продуманной оркестровки отдельных групп на картине воцарились хаос и кошмар, изображенные теснятся, толпятся, в давке мешают друг другу, а гармонично выстроенное пространство Ластмана сменяется у Рембрандта до отказа забитым персонажами узким клочком земли где-то на Иудейском холме. Невольно вспоминается рубенсовское «Воздвижение Креста», с орудием пытки, установленным на узком отвесном выступе. Вместо того чтобы равномерно распределить по поверхности картины падающий свет, Рембрандт чередует резко контрастирующие участки света и тени, – в частности, в тени оказывается конный воин в тюрбане, взирающий на сцену мученичества с римской безучастностью. Савл, помещенный у Ластмана в среднем плане картины, у Рембрандта буквально возносится над зрелищем казни, и эта позиция призвана подчеркнуть лживость и предвзятость его суда. Он повернул голову, прислушиваясь к клеветникам, обрекшим дьякона на казнь. У Ластмана Стефан вот-вот падет жертвой двоих статных и величественных, сложенных, как античные статуи, негодяев, в то время как третий нагнулся за другим камнем. У Рембрандта мученик уже упал на колени под градом ударов, неумолимо, один за другим, обрушивающихся на его чело. Как обычно, Ластман предпочитает миг, когда действие находится в фазе ретардации,

замирая перед трагическим финалом. Рембрандт-режиссер, нисколько не щадя, словно бросает зрителя в гущу событий. Лицо Стефана омыто Божественным светом, но уже распухло и отекло от ударов.

На лицах его мучителей читается вся гамма злобы, низости и коварства: они искажены ухмылкой или безумной яростью, губы презрительно выпячены. Глаза бородатого палача, черные, бездонные провалы в расширенных белках, широко открыты в гневе, словно у демонов Микеланджело. А в центре этой бушующей бури насилия, в «оке шторма», Рембрандт предпринимает что-то бесстыдное и странное, наделяя собственными чертами *троих* своих ведущих актеров, то есть превращаясь одновременно в свидетеля, палача и жертву. Центральный персонаж, который занес камень над головой Стефана, пожалуй, более всего похож на Рембрандта, но и кудрявый юнец непосредственно у него за спиной и сам святой тоже отдаленно его напоминают. Конечно, живописцы и до того изображали себя на исторических полотнах. Так, Карел ван Мандер предстает на одной из своих картин в числе левитов, переносящих ковчег Завета через Иордан. Однако, поставив визуальную подпись, ван Мандер, как и большинство его предшественников, подчеркивал собственное благочестие: душа художника-меннонита, всего за год до его фактической кончины, готовилась к странствию в Землю обетованную, а картина на ветхозаветный сюжет превращалась таким образом в некое подобие личного завещания. Однако со стороны девятнадцатилетнего начинающего живописца было довольно странно, если не сказать дерзко и бесцеремонно, столь вызывающе изображать себя в центре большой картины.

Если бы Рембрандта стали обвинять в неподобающей саморекламе, он всегда мог бы сослаться на безупречно кальвинистский тезис, что вера есть личное свидетельство о евангельских событиях и что истинный христианин должен столь полно отождествить себя с текстом Священного Писания, словно это ему выпали на долю страдания и это он удостоился спасения. А чтобы предстать непосредственным свидетелем евангельской истории и добиться «драматической компрессии», Рембрандт предпринимает то, к чему часто будет прибегать впоследствии в наиболее удачных своих исторических картинах: он объединяет без разбора различные эпизоды одного сюжета в одной напряженной композиции. Разгадка, конечно, кроется во взоре Стефана, устремленном туда же, куда указывает его простертая рука. Без сомнения, мы должны вообразить, что он умирает, согласно Библии, призывая Спасителя. Но также мы должны

помнить и о том мгновении, что *предшествовало* его гибели и *стало* ее *причиной*: об открывшемся ему в небесах видении славы Божией и Иисуса, стоящего одесную Бога. Именно это небесное видение исторгает потоки сияющего света равным образом на мученика и на палачей, а исполнившийся Духа Святого Стефан, подобно Христу на кресте, молит Господа «не вменить им греха сего».

Рембрандт ван Рейн. Побиение камнями святого Стефана. 1635. Офорт. Частная коллекция

С точки зрения общего замысла эта работа кажется вызывающе самоуверенной, даже если исполнение оставляет желать лучшего. Стремясь заполнить всю поверхность деревянной доски, Рембрандт загромоздил ее вертикально ориентированными фигурами, стоящими словно на разных ярусах театрального помоста на сцене, и явно переусердствовал: передний и дальний план у него словно бы сливаются. Картина производит впечатление в лучшем случае неровное. Вернувшись к

этому сюжету в 1635 году, спустя ровно тысячу шестьсот лет после мученической кончины Стефана, в маленьком, но весьма выразительном офорте он добился куда более лаконичной композиции, сократив охват изображаемого пространства и число персонажей, отказавшись от всадника, от фигуры Савла и от большинства деталей, загромождавших средний план. Вместо этого он обособляет фигуры Стефана и его мучителей на некоем уступе, отвесно обрывающемся за их спинами, зрителей он отодвигает дальше: теперь они украдкой следят за казнью с безопасного расстояния, стоя внизу, а стены Иерусалима воздвигает на заднем плане. В глазницах Стефана на офорте воцарилась белая, ничего не выражающая пустота, а воздетый над ним огромный камень, своими жестокими и грубыми контурами напоминающий черты палача, который держит камень в руках, вот-вот падет на его главу, нанося последний, милосердный, прекращающий страдания удар. Безвинно претерпевающий Стефан уже не простирает руку в мольбе, как это было на картине, а бессильно уронил ее вдоль тела. Рембрандт добавил трогательную деталь: Стефан потерял туфлю без задника. Но все это будет девять лет спустя, когда у Рембрандта появится другой учитель, когда Ластмана сменит Рубенс.

Питер Ластман. Крещение евнуха. 1623. Дерево, масло. 85 × 115 см. Государственное художественное собрание, Карлсруэ

Бытует мнение, что «Стефан» и «Картина на исторический сюжет» 1626 года заказывались как парные. Однако столь же логично предположить, что, несмотря на их различие в размере, настроении, общей тональности, в пандан к «Стефану» в том же 1626 году была написана другая картина, «Крещение евнуха», ведь сюжет ее также заимствован из Деяний святых апостолов, где излагается непосредственно после повествования о Стефане. Он связан еще с одним христианским дьяконом, Филиппом[257]. (Если учесть, что деятельность и Стефана, и Филиппа ассоциируется с практической благотворительностью, можно предположить, что обе картины, посвященные дьяконам, были выполнены для кого-то из попечителей многочисленных лейденских богаделен.)

Насколько исполнено жестокости «Побиение камнями святого Стефана», настолько же безмятежно и идиллично «Крещение евнуха», символически представляющее путь к благодати. «Ефиоплянин, евнух, вельможа Кандакии, царицы Ефиопской» (Деяния 8: 27) возвращался из Иерусалима, куда ездил для поклонения, и читал в дороге Книгу пророка Исаии. Он столь углубился в чтение и был столь захвачен Священным Писанием, что некий ангел увидел в нем потенциального кандидата на обращение в христианство. Он дал знать Филиппу, вмешавшемуся на правах миссионера. Исход дела был решен, когда Филипп объяснил евнуху смысл слов: «Как овца, веден Он был на заклание» (Деяния 8: 32), пророчествующих о страстях Христовых, и возле первой попавшейся реки евнух просил крестить его, и Филипп снизошел к его мольбе.

Рембрандт ван Рейн. Крещение евнуха. 1626. Дерево, масло. 78 × 63,5 см. Музей монастыря Святой Екатерины, Утрехт

Этот эпизод Деяний не изобилует неожиданными поворотами сюжета, да и вовсе лишен драматизма, который мог бы сделать его привлекательным в глазах живописцев, однако Ластман написал его по крайней мере четырежды, последний раз в 1623 году[258]. Рембрандт, вероятно, видел в Амстердаме именно этот, четвертый, вариант, одну из наиболее удачных картин своего учителя, в которой все элементы ландшафта, фигуры персонажей, составляющие сюжета, фон, свет и тень порождают ощущение удивительной повествовательной гармонии. Раз в кои-то веки пейзаж со скалистыми, поросшими лесом горами и водопадом, низвергающимся в купельную реку, играет не только

декоративную, но и функциональную роль в рассказе, и, соответственно, Ластман всецело отдается изображению ландшафтных деталей, выбирая насыщенные краски и обнаруживая незаурядное графическое мастерство, которое проявляется в том числе в очертаниях выступающего, увенчанного деревьями утеса, повторяющих контуры пухлого, выпуклого облака и зонтика. Впрочем, наиболее новаторским, самым изобретательным приемом следует счесть пустую колесницу, любовно выписанную в мельчайших подробностях, вплоть до гвоздей с широкими шляпками на ободе заднего колеса: у Ластмана она доминирует над всей композицией, напоминая о совершенном евнухом странствии из мира язычества в мир христианского спасения. Наконец-то Ластман вверху, в наиболее значимом месте, расположил *не протагонистов*, а зонтик от солнца, свидетельство высокого статуса евнуха, призванное особо подчеркнуть его нынешнее смирение и коленопреклоненную позу, уместную для принятия крещения.

Очень хотелось бы заявить, что даже здесь ученик затмил учителя, заимствовав его замысел и усовершенствовав его до неузнаваемости. Увы, это не так. Пейзаж у Рембрандта едва намечен, лошади кажутся деревянными, композиция банальна. Однако изменения, которые Рембрандт вносит в замысел Ластмана, по-своему любопытны и действительно дают представление о его более поздних интересах, пристрастиях и маниях. Вертикально ориентированная доска лишена изысканности и итальянизированной гармонии, столь радующей глаз у Ластмана. Однако вместе с тем рембрандтовской версии свойственно нечто, совершенно отсутствующее у его учителя, а именно репортажная непосредственность. Как это было для него характерно, Рембрандт отринул пустые условности. Эпизод, изложенный в стихах 26–40 главы 8 Деяний святых апостолов, он интерпретирует как рассказ о путешествии в Святую землю. Вот он и изображает что-то *похожее* не на уголок Апеннин, а на Иудею. Вот откуда на картине пальма; впрочем, окончив латинскую школу (пусть и бросив университет), Рембрандт, конечно, не мог не знать также, что пальма считалась бессмертной и потому служила символом Воскресения[259].

В этом эпизоде Священной истории был и еще один элемент, на который Рембрандт жадно набросился, чтобы придать картине весь драматизм, без которого она сделалась бы пресной и нравоучительной: это преображение черного в белое. Нигде в Библии не упоминается одеяние евнуха, а горностаевый плащ едва ли подходит для путешествия через всю Иудею, да еще в южном направлении. Однако Рембрандт не в силах был

противиться искушению живописной фантазией и подчеркивает темную кожу африканца белоснежным мехом. Чтобы осуществить свою творческую интенцию, он должен был не ограничиться деликатным, эвфемистическим намеком на расовую принадлежность персонажа, а вывести ее на передний план. Ластман, в полной мере следуя конвенциям, делает африканцем лишь маленького пажа, который держит Библию евнуха. Напротив, кроме самого евнуха, Рембрандт показывает троих персонажей, наделенных африканскими чертами, к тому же чертами индивидуальными. Подобно тому как Рембрандт отказался от обобщенного горного пейзажа в пользу весьма уместной в пустынном оазисе пальмы, он отверг и невыразительную и схематичную «мавританскую» физиономию ради нескольких узнаваемых, точно и детально изображенных и абсолютно индивидуальных портретов африканцев. Рембрандтовскую свободу от стереотипов предвосхитил только Рубенс, создавший в 1616–1617 годах несколько этюдов головы африканца с необычайной благожелательностью к модели. Однако не стоит воображать Рембрандта эдаким борцом за гражданские права эпохи барокко, развернувшим наглядную пропаганду в собственной мастерской. Наоборот, в основе всех этих симпатичных эскизов лежит общепринятая протестантская расовая теория, согласно которой черный цвет кожи есть некая разновидность проклятия, смыть которое под силу лишь искупительной воде купели, символически «обеляющей» новообращенного. Неудивительно, что Рембрандт повторил эту банальность. Но поистине достойно изумления, что Рембрандт каким-то образом сумел написать африканцев с натуры (возможно, ему позировали рабы, домашние слуги в каком-нибудь лейденском или амстердамском доме) и что он сделал их выразительные, исполненные достоинства черты ключом ко всей нарративной картине.

Питер Пауль Рубенс. Этюд головы африканца в разных ракурсах. Ок. 1617. Дерево, масло, перенесенное на холст. 51 × 66 см. Королевские музеи изящных искусств, Брюссель

Сравним манеру учителя и ученика еще раз, чтобы на этом последнем примере убедиться, как неутомимо и неугомонно Рембрандт стремится затмить Ластмана и какую проницательность он при этом проявляет. В 1622 году Ластман написал картину «Валаамова ослица» на сюжет, излагаемый в Книге Чисел Пятикнижия. Согласно Книге Чисел, моавитского прорицателя Валаама царь Валак послал проклясть израильтян, вышедших из Египта и двинувшихся в Землю обетованную. Естественно, что Господь Бог, который уже пытался воспрепятствовать выполнению его миссии, был чрезвычайно недоволен и потому отрядил ангела, дабы тот преградил путь ослице пророковой, оставаясь невидимым для всех, кроме нее. Ослица трижды упрямилась, не желая идти дальше и сворачивая с дороги, а однажды даже прижала ногу седока к стене, и трижды Валаам бил ее за все усилия, пока она наконец не перестала реветь и, по чудесному Господню произволению, не заговорила человеческим голосом, сетуя на грубость своего хозяина. В ходе последовавшей между прорицателем и его ослицей беседы Господь в конце концов открыл Валааму глаза, и тот увидел ангела, подтвердившего, что, если бы ослица не заупрямилась, ему пришлось бы пронзить прорицателя мечом. Валаам узрел свет, пал ниц и раскаялся.

По-видимому, до Ластмана этот сюжет никто не изображал.

«Визуальным претекстом» Ластману, особенно для головы ослицы с открытой пастью, обращенной к седоку и вот-вот готовой заговорить, послужил рисунок художника XVI века Дирка Веллерта[260]. Однако в первую очередь на создание картины Ластмана вдохновил Адам Эльсхаймер; именно ему Ластман подражает, вслед за ним выбирая четко очерченные контуры растительности, повторяющие очертания ангельских крыльев и тюрбана прорицателя, а также, подобно Эльсхаймеру, располагая персонажей в относительно неглубоком, горизонтально ориентированном, напоминающем фриз пространстве. В третий раз ослица Веллерта с запрокинутой головой и выгнутой шеей появляется в версии Рембрандта, однако, что характерно, Рембрандт подчеркивает внезапно обретенную ею способность к человеческой речи, шире открывая ее пасть и показывая грозные, выступающие, детально изображенные зубы. Кроме того, Рембрандт поместил на передний план деталь, изгнанную Ластманом на задний, а именно моавитских князей, упомянутых в Книге Чисел: они были посланы царем Валаком сопровождать Валаама вместе с его слугами, для того чтобы убедиться, что он в точности выполнил свою миссию и проклял израильтян по всем правилам. Но наиболее кардинальное изменение касается формата картины, ведь Рембрандт вновь предпочел горизонтальному вертикальный. Подобный выбор позволяет Рембрандту «отрешить» ангела от земли и перенести его в соприродную ему воздушную стихию, так что его крылья, выписанные вплоть до последнего перышка и напоминающие крылья гигантского грифа, вздымаются и занимают всю левую верхнюю четверть панели. Ангел Ластмана – обычный прохожий с накладными бутафорскими крыльями, он, конечно, бросает вызов прорицателю, но нельзя исключить, что вооруженный дубиной Валаам с ним справится. У Рембрандта же ангел, хоть и прекрасен ликом, грозен и явно вселяет трепет, а акцентируя визуальную связь натянутых удил, поднятой палки и воздетого меча, живописец, как это было с мучителями Стефана, задает в картине динамичный и жесткий ритм. Разумеется, такое исполнение целиком заимствовано у Рубенса.

А потом, стоит обратить внимание на глаза Валаама. Глаза Рембрандта. Ластман всего-навсего следовал предписаниям ван Мандера. Прорицатель услышал, как его ослица заговорила человеческим голосом, и поразился. Смотрите сценическую ремарку. Пусть глаза у персонажа на лоб полезут от изумления. Пусть зрачки у персонажей будут расширенные, а белки глаз чем белее, тем лучше, и выделите их как следует, это понравится заказчикам. Рембрандту же пришла столь же гениальная, сколь и

извращенная мысль сделать что-то прямо противоположное, и вот уже глаза Валаама предстают на картине двумя темными впадинами. В конце концов, в это мгновение Господь *еще не отверз* его духовные очи и еще не дал ему узреть ангела и свет истины. Прорицатель, человек, наделенный даром речи, онемел, тогда как бессловесной твари дана способность красноречиво изъясняться. А он еще минуту пребудет слепым.

Всю свою жизнь Рембрандт будет одержим идеей внутренней, духовной слепоты, которой нередко подвержены даже те, кто мнит себя весьма зоркими. Это одна из черт, столь разительно отличающих его от большинства голландских художников, склонных определять собственное искусство в терминах оптической точности[261]. Сам он, даже в годы отрочества, был наделен поразительной остротой зрительного восприятия, как свидетельствуют зубы ослицы. Однако ему уже и тогда не давал покоя парадокс. Свет, изливавшийся на нас ясным днем, свет, позволявший нам приобщиться к видимому материальному миру, был несравненным могущественным даром, однако его затмевал другой, духовный свет евангельской истины, который нес с собою прозрение. Подобный взгляд особенно много значил в протестантской культуре, но был унаследован от традиции, которая восходит к сочинениям Блаженного Августина и согласно которой физическое зрение представляет опасность для духа, будучи некоей разновидностью колдовства.

Питер Ластман. Валаамова ослица. 1622. Дерево, масло. 40,3 × 60,6 см. Музей Израиля, Иерусалим

Поэтому неудивительно, что за второй год своей карьеры

Рембрандт написал не одну, а *три* картины на исторический сюжет, иллюстрирующие силу духовного зрения. Очи Стефана отверзаются пред Божественным небесным видением, а посюсторонний свет помрачает глаза Валаама, еще темные от злобы в самый миг ангельского просветления. В том же 1626 году Рембрандт пишет «Товита, обвиняющего Анну в краже козленка» на сюжет из библейских апокрифов, в основе которого лежит рассказ о слепоте[262]. В 1619 году контрремонстрантский синод в Дордрехте постановил, что апокрифы нельзя считать частью Евангелия. Однако, вне зависимости от того, одобряла их официальная Церковь или нет, апокрифы с их причудливыми и волнующими историями обладали для художников и их покровителей и заказчиков большой привлекательностью и по-прежнему пользовались популярностью. Поэтому в протестантской Голландии, как и в католической Фландрии, не было недостатка в Сусаннах; то же самое можно сказать и о Книге Товита. В этом эпизоде наличествовало все: страдания, претерпеваемые праведником, твердость веры, сохраняемая в скорби, появление призрачного ангела, чудовище, всплывающее из водных глубин, медовый месяц, превращающийся чуть ли не в фильм ужасов, и хеппи-энд. Неудивительно, что Рембрандт полюбил эту книгу или, по крайней мере, снова и снова перечитывал, и на ее сюжет он создаст не менее двадцати картин, рисунков и гравюр.

Рембрандт ван Рейн. Валаамова ослица. 1626. Дерево, масло. 65 × 47 см. Городской музей изящных искусств Пти Пале, Париж

Товит был добрым иудеем, оказавшимся в весьма скверном месте, а именно в ассирийском пленении. Он возлагает на себя миссию погребения согласно всем религиозным обрядам своих единоверцев, казненных ниневийскими супостатами. Однако усилия его отнюдь не вознаграждаются, напротив, на него обрушивается удар судьбы, столь же жестокий, сколь и странный.

Заснувший однажды ночью под деревом близ могилы, Товит был ослеплен порцией раскаленного воробьиного (или, по другим источникам, ласточкиного) помета, низвергнувшегося с ветки прямо ему в глаза. Отныне он впадает в нужду, а единственной опорой становится для него сын Товия, которого он посылает в Мидию за некогда сокрытым там серебром. В пути Товию сопровождает таинственный незнакомец, спасающий его от чудовищной рыбы, которая внезапно выныривает из вод Тигра. Провожатый научает его сберечь рыбье сердце, печень и желчь, а во время долгого странствия по жаркому Ираку одно это могло стать немалым испытанием. Однако, если гниющая рыбья требуха обернулась для Товии сущим наказанием, трудно даже вообразить, что почувствовали, ощутив ее запах, демоны, коими была одержима нареченная Товии Сарра; именно они умертвили в первую брачную ночь всех ее семерых женихов. Товия преподносит невесте свадебный дар, предусмотрительно советуя сжечь рыбью требуху; демоны тотчас спасаются бегством, что вполне простительно. Товия возвращается домой с женой, деньгами и рыбьей желчью, которой смазывает глаза отцу. Тот чудесным образом прозревает, и первый, кто предстает в сиянии света его исцеленному взору, – таинственный спутник сына. Он на глазах у Товита преображается в архангела Рафаила и покидает облагодетельствованных в блеске славы своей.

Этот апокрифический сюжет неоднократно изображался и прежде, однако неудивительно, что наибольшей популярностью пользовались сцены с рыбой, в том числе и потому, что традиционная католическая доктрина видела в помазании больных глаз Товита предвосхищение Благовещения. Ластман, любивший яркость и зрелищность, выбрал подобие библейских «Челюстей» и изгнание демонов в первую брачную ночь. Однако Рембрандт для своей первой картины на сюжет Книги Товита предпочел сцену, до него ни разу никем не изображавшуюся. Не исключено, что непосредственным образцом ему могла послужить гравюра Яна ван де Велде по оригиналу Виллема Бёйтевеха, жанровых персонажей которого Рембрандт нередко заимствовал для своих маленьких досок на исторические сюжеты. На гравюре ван де Велде по оригиналу Бёйтевеха запечатлен печальный эпизод: в отсутствие Товии жена Товита Анна приносит домой козленка и вместо благодарности праведник встречает ее упреками, что она-де его украла. На гравюре внушающая восхищение неустрашимая Анна защищается, утверждая, что получила козленка в дар, и с укором грозит пальцем раскаявшемуся супругу. Рембрандт снова изменил это мгновение эмоционального контакта так, чтобы извлечь из него максимум

пафоса, и выбрал уже следующий миг, когда пораженный раскаянием Товит, сожалея о своих беспочвенных обвинениях, молит Господа ниспослать ему смерть и избавить его от бремени.

Рембрандт ван Рейн. Товит, обвиняющий Анну в краже козленка. 1626. Дерево, масло. 39,5 × 30 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Это действительно тяжкий для Товита миг среди «зимы тревоги его», даже не «тревоги», а «отчаяния». Старик являет тень прежнего великолепия, его красная, подбитая мехом накидка

заплатана и прохудилась, пальцы ног торчат из дыр в рваных домашних туфлях. (Если книги были первым фетишем Рембрандта, то башмаки – вторым; ни один барочный художник не сравнился с ним в создании многозначительных образов туфель, сандалий и сапог. К тому же Лейден считался главным центром изготовления обуви во всей Голландской республике.) Исполненная эмоционального напряжения картина строится вокруг четырех пар глаз: огромных, поблескивающих, точно черные стеклянные бусины, глаз бессловесной невинной твари – обреченного в жертву козленка; глаз собаки – полускрытого в тени символа верности; широко открытых глаз несправедливо обвиненной многострадальной жены, в которых выражение негодования сменяется страхом и смятением и вокруг которых «вороньими лапками» залегли глубокие морщины. Анна не отрывает взора от подернутых молочно-белой пленкой катаракты глаз Товита, потому что он не в силах ее увидеть. Однако его глаза, выписанные Рембрандтом столь тщательно, с такой плотностью красочного слоя, будто он окунал кисть в птичий помет, слепы, но не мертвы. Рембрандт дает понять созерцателю, что его персонаж не утратил духовного зрения, показывая, как из его помутневших, остекленевших глаз текут слезы раскаяния.

Рембрандт ван Рейн. Старик в кресле (возможно, отец художника). Ок. 1626. Бумага, перо, кисть. Отдел графики, Лувр, Париж

Рембрандт наверняка читал медицинскую литературу, посвященную глазным болезням, например выпущенное Карелом ван Батеном популярное голландское издание книг Жака Гийемо и Андре дю Лорана. Все подобные авторы в значительной мере опирались на средневековую традицию, объяснявшую ухудшение зрения избыточным меланхолическим темпераментом[263]. И хотя Товит нисколько не был виноват в собственной слепоте, расхожее мнение, что болезнь поражает не только тело, но и душу, явно повлияло на ранние картины, запечатлевшие необоснованные упреки Товита в адрес жены[264]. Однако Рембрандт уже сделался приверженцем совершенно иной традиции, связывающей дефекты зрения со способностью созерцать духовными очами. Потому-то он и предпочел показать Товита в тот момент, когда для него в тревоге и смятении открывается истина, а не когда он предается

иллюзиям. Впоследствии, гравируя видение Рафаила, покидающего дом старика, он представит исцеленного Товита, вновь утратившего на миг свое посюстороннее зрение ради постижения сверхъестественного, Божественного света, распространяемого присутствием ангела.

Рембрандту девятнадцать, может быть, двадцать, если согласиться с датой, предложенной Орлерсом. Ему еще далеко до хоть сколько-нибудь значительного мастерства. В 1626 году все нидерландские живописцы куда искуснее, изобретательнее и изящнее его. Эсайас ван де Велде и Франс Хальс пребывали в расцвете своих сил и способностей. Уже обращал на себя внимание пейзажист Ян ван Гойен. Виллем Клас Хеда новаторски переосмыслял жанр натюрморта, а Ян Порселлис – жанр марины. Группа утрехтских художников старалась вообразить, как писал бы Караваджо, если бы ему посчастливилось родиться голландцем. В Антверпене Питер Пауль Рубенс оплакивал жену и приступал к работе над второй половиной заказа – картин, призванных украсить Люксембургский дворец и запечатлевших сцены из жизни королевы-матери Марии Медичи и ее покойного супруга Генриха IV.

Однако Рембрандт пишет нарративные полотна на сюжеты, ускользнувшие от внимания остальных, или трактует знакомые истории так, как никому прежде не приходило в голову. Его кисти недостает плавности, столь желанной ему самому и его покровителям, она словно чуть-чуть отстает от его воображения и интеллекта, одержимых бурной, кипучей энергией. Но его живопись несводима к одному лишь разуму. Она исполнена чувства. Глядя на своего старого отца Хармена, возможно к тому времени уже ослепшего, Рембрандт обрел тему, которая будет занимать его всю последующую жизнь: свет во тьме.

Глава шестая
Соперничество

I. Свет июльских свечей, 1627 год

Почувствовал ли он хотя бы раз, трясясь в закрытых каретах и плывя на утлых лодчонках, притворяясь, будто выполняет одну миссию, а в действительности занимаясь совсем другим, что участвует в каком-то фарсе, в отвратительном маскараде? В конце концов, Рубенс был взращен на культе прямоты и искренности. Менторы, воспитавшие в нем любовь к классическим идеалам, череда добродетельных мужей, включавшая Цицерона, Сенеку, Липсия, полагали честность непременным условием благородства. И вот он в Голландии и изо всех сил пытается черпать силы в созерцании картин и восторгаться живописцами[265]. Но за пятки его, словно бродячая собака, снова и снова тщится схватить дело государственной важности. И пинком его не отогнать.

Рубенс не позволял себе жаловаться. Друзья вполне предсказуемо уверяли его, что странствия излечат от скорби, в которую ввергла его кончина супруги Изабеллы Брант[266]. Однако ему уже исполнилось пятьдесят, и леса, долины и облепленные оводами крупы лошадей, едва тащившихся по бесконечным дорогам, успели ему порядком прискучить. Лучший совет дали ему те, кто рекомендовал работать: чтобы забыться, он готов был и писать картины, и с головой уйти в выполнение поручений другой Изабеллы, инфанты, заняв свой ум государственными делами. Господь ведает, причин для радости было мало. За два года до этого во Фландрии и в Брабанте, невзирая даже на эпидемию чумы, воцарилось ликование: Бреда пала под натиском осаждающего войска, во главе которого стоял старый друг Рубенса, маркиз Амброджо Спинола. Победитель поступил весьма благородно, позволив голландскому гарнизону под командованием последнего внебрачного сына Вильгельма, Юстина Нассауского, покинуть город со своими знаменами. В том же году наконец испустил дух старый развратник, холостяк Мориц, и должность штатгальтера занял его сводный брат Фредерик-Хендрик. Ходили слухи, что он отличается большей гибкостью и уступчивостью, чем покойный, и некоторое время в Антверпене и Брюсселе надеялись на успех переговоров с новым правителем. Но, как обычно, надежда обольстила своим

неверным сиянием и померкла. Военные успехи, особенно на море (голландские рыболовные суда едва успевали выйти в плавание, как их захватывали дюнкеркские каперы), вдохновили воинствующих католиков в Мадриде. Представители той партии, которую Рубенс горько именовал «бичом Божиим», вновь возмечтали о торжестве веры, то есть о церковной удавке, до предела затянутой на шее еретиков[267]. И потому война продолжалась. Новый штатгальтер не менее прежнего любил пушечный гром и был не менее решителен. Обе стороны страдали и несли немалые потери. Драгоценными человеческими жизнями жертвовали, дабы позабавить Марса. При осаде Грунло, когда у защитников города кончились снаряды и они принялись обстреливать противников кухонной утварью, внебрачный сын Морица Вильгельм Нассауский был убит обломком оловянной ложки. Казна всех европейских держав быстро пустела, и потому, как писал Рубенс своему другу Пьеру Дюпюи, «они кругом в долгах и заложили все свои богатства, но не в силах измыслить ни одной новой уловки, которая позволила бы им хоть немного перевести дух»[268]. Однако, по-видимому, данные соображения мало беспокоили королей и министров, вознамерившихся во что бы то ни стало вытерпеть любую боль (причиняемую их подданным), если это давало им возможность причинить такую же или еще более ужасную боль врагам. Ваши орудия против наших пиратов: ну что, кто кого? Пусть уж лучше все голландские рыболовные суда лягут на дно Северного моря, чем голландские пушки утратят контроль над устьем Шельды, и пусть Антверпен погибнет, чем сдадутся его охваченные слепым упрямством защитники. Канал длиною в двадцать лиг, который Изабелле угодно было наречь «Fossa Mariana»[269], «Марианской впадиной», и который предназначался для того, чтобы обойти препятствие в виде вражеской блокады, все рыли-рыли и никак не могли выкопать. Как раз когда Изабелла пожелала лично прибыть на строительство, дабы проинспектировать ход работ, голландцы совершили налет на бригады рабочих, нескольких убили, а более сотни захватили в плен. Не проходило и недели, чтобы кто-то не предложил выкопать новый канал, на новом месте, и потому неудивительно, что Рубенс сухо пошутил в письме к Дюпюи, что вот-де, потеряв всякую надежду одержать победу с помощью пушек, они вознамерились взять верх с помощью лопат. А пока продолжалось бесконечное рытье канала, его город медленно умирал, «изнемогая, подобно чахоточному, который постепенно угасает. С каждым днем число жителей в нем уменьшается, ибо эти несчастные не в силах прокормить себя ни ремеслом, ни торговлей»[270].

Выходом, как всегда, стало бы заключение мира. Друзья Рубенса только об этом и говорили и ничего не желали столь страстно, как перемирия. Однако достичь его было труднее, чем прежде. Впрочем, Рубенс не имел права отчаиваться, по крайней мере пока. Для начала следовало посеять раздор в стане врагов: Дании, Англии и Соединенных провинций, дабы поссорить союзников. Если каким-то образом удастся отдалить от бывших друзей хотя бы одного, другие, даже голландцы, тоже могут стать сговорчивее. К тому же надо было учитывать, что в Англии взошел на трон новый король, Карл I, на заочном венчании которого с французской принцессой Генриеттой-Марией в Париже в 1625 году Рубенс познакомился с его фаворитом Джорджем Вильерсом, герцогом Бэкингемом, а также с агентом Бэкингема по оценке и покупке картин, голландцем по происхождению Бальтазаром Жербье. Король уже приобрел для своей коллекции автопортрет Рубенса и явно жаждал купить и другие работы. По-видимому, герцог тоже страстно желал пополнить картинами Рубенса свое собрание, в котором уже наличествовали непременные «тицианы» и «тинторетто» и которое слыло украшением его дворца Бэкингем-Хаус на Стрэнде. Стоит отметить, что герцог назначил Жербье хранителем полотен своей художественной галереи. Было бы восхитительно, если бы Рубенс, несмотря на всю свою занятость, сумел написать конный портрет герцога, подобный тем, на которых он некогда запечатлел герцога Лерму и генуэзцев и на которых всадник с легкостью подчиняет себе великолепного коня, выполняющего леваду. Такая картина заставила бы замолчать недоброжелателей, распространяющих гнусные слухи, что герцог-де всего-навсего разряженный авантюрист.

Кроме того, герцог хотел получить от Рубенса еще кое-что, а именно его коллекцию мраморных скульптур. Бэкингем изо всех сил тщился казаться блестящим полководцем, хотя позорно проиграл большинство кампаний, которые спланировал и возглавил. Однако одновременно он стремился предстать в глазах мира великим государственным деятелем, этаким кардиналом Ришелье при Людовике XIII. А разве мыслимо такое величие без собрания древностей, свидетельствующего о глубоком знании античной культуры? А как еще быстро и без хлопот обзавестись репутацией эрудита, если не выкупить коллекцию античных бюстов, гемм, монет и медалей, изначально принадлежавшую Дадли Карлтону и обменянную им у Рубенса на картины? Бэкингем уполномочил Жербье предложить Рубенсу сто тысяч флоринов за все собрание, исключая геммы, монеты и медали, с которыми живописец не пожелал расставаться. Учитывая

коммерческий застой, в котором ныне пребывал Антверпен и который, по мнению Рубенса, обещал усугубиться, это была весьма соблазнительная сумма. Однако втайне он намеревался использовать продажу коллекции как повод для ведения более важных дел и превратить сделку в мирные переговоры. Он отдавал себе отчет в том, что это будет непросто. В открытом море, как писал Рубенс Дюпюи в июне, «англичане в своей возмутительной дерзости все чаще совершают деяния, чудовищные по своей жестокости. Захватив идущий из Испании корабль, они изрубили на куски капитана и бросили команду в море за то, что те доблестно защищались»[271]. Однако, слыша о подобных зверствах, Рубенс лишь отчетливее осознавал неотложность собственной миссии.

К тому же Рубенс не без оснований сомневался в том, насколько честные намерения лелеют стороны. В декабре прошлого, 1625 года он отправился в Кале, чтобы встретиться с Жербье и якобы обсудить продажу древностей, однако агент герцога не появился в назначенное время, и Рубенс тщетно прождал его три недели на пронизывающем ветру на берегу Ла-Манша. Когда же они, наконец сойдясь в Париже, серьезно изучили все имеющиеся возможности, то Рубенс разглядел в решениях политиков некую готовность идти на взаимные уступки. Бэкингем предложил следующее: если Изабелла из Брюсселя сумеет убедить своего племянника Филиппа объявить перемирие, то герцог, со своей стороны, сделает все от него зависящее, чтобы заставить голландцев принять перемирие продолжительностью от двух до семи лет, во время которого можно будет начать более официальные переговоры о более прочном мире. С точки зрения Рубенса, это предложение звучало слишком заманчиво, чтобы можно было в него поверить, и он оказался прав. Изабелла и Спинола вполне искренне желали мира. Они рассудили, что если англичане и испанцы заключат союз, то голландцы, утратив всех сторонников, кроме датчан, волей-неволей будут вынуждены согласиться с условиями перемирия. План этот был вполне разумным. Единственная сложность заключалась в том, что Филипп IV, притворяясь, будто всецело его поддерживает, в действительности проводил диаметрально противоположную политику под влиянием своего воинственного первого министра графа-герцога Оливареса. Вместо того чтобы готовиться к миру, Оливарес вынашивал планы широкомасштабной войны в союзе с державой, которая, по мнению всей Европы, была наименее склонна заключать военный союз с Испанией, то есть со своей старой противницей Францией! Вместе эти католические государства вознамерились нанести

сокрушительный удар Англии и Голландской республике. В марте 1627 года в Мадриде даже был подписан секретный договор, закрепивший данную стратегию и тактику.

Ни Рубенс, ни Изабелла не могли и вообразить, что его просто цинично используют, отправляя на переговоры с англичанами, чтобы усыпить их бдительность и убедить, будто испанская корона жаждет мира, в то время как она активно готовилась к войне. Он до сих пор испытывал боль, вспоминая оскорбительное замечание Оливареса, сделанное в беседе с Изабеллой, что, мол, невместно какому-то там художнику доверять поручения государственной важности. На это Изабелла язвительно возразила: герцога Бэкингема-де вполне устраивает, что его интересы представляет живописец (ведь Жербье был не только знатоком и ценителем искусства, но и художником-миниатюристом), а под видом живописца и коллекционера, особенно в Голландии, легче выполнить тайную дипломатическую миссию. Никто не хотел переполошить голландцев, чтобы они положили конец англо-испанским переговорам еще до того, как будет достигнут прогресс. Главным посредником между сторонами служил сэр Дадли Карлтон, по-прежнему занимавший пост английского посла в Гааге. Принадлежавшая ему коллекция картин Рубенса украшала залы посольства, возможность приобрести его *бывшее* собрание бюстов у Рубенса как раз выяснял Бэкингем – кому же, как не Карлтону, добывать для Рубенса бумаги, разрешающие въезд на территорию республики?

Десятого июля Рубенс прибыл в Бреду, которая долгие годы находилась под властью голландцев, но над бастионами которой ныне вновь развевался штандарт короля Испании. Жербье уже встретился в Гааге с Карлтоном, и Рубенс написал ему, предлагая увидеться в маленьком городке Зевенберген, вблизи линии фронта. Жербье отказался, пояснив, что встреча на самой границе испанских владений произвела бы прискорбное впечатление, словно Англия готова пойти на сделку любой ценой, и выставила бы могущественную державу не равноправной участницей переговоров, а жалкой просительницей. Вместо этого он предлагал все обсудить в городе, расположенном ближе к сердцу Голландской республики, например в Дельфте или в Амстердаме. Неизменно неукоснительно соблюдавший инструкции Рубенс был вынужден вернуться в Брюссель, чтобы получить официальное разрешение проехать буквально лишнюю милю, и подобное позволение было ему дано. 21 июля он встретился с Жербье в Дельфте, в нескольких шагах от дома, в котором был предательски убит Вильгельм Оранский. Две недели

изворотливый Жербье и прямодушный Рубенс колесили по городам и весям Голландской республики, вполголоса обсуждая судьбы Европы и громогласно – похищение Европы.

Само собой, покажите художнику картины, да побольше, и вы всецело завладеете его вниманием, что бы в данный момент ни было у него на уме. Картины в избытке водились и в Антверпене, однако никогда еще Рубенсу не случалось оказаться в мире, буквально переполняемом образами, – и это в республике, которой, если бы ее жители строго следовали учению Кальвина, надлежало с отвращением их отвергнуть. Образы были здесь всюду: на стенах патрицианских гостиных, в ярмарочных шатрах и в типографиях, в палатах, где заседали опекунские советы сиротских приютов и главы ремесленных гильдий, в судебных залах ратуши. Чужестранец попадал в истинную вселенную образов – не только картин, но и гравюр, рисунков, чеканной посуды, гравированного стекла. Везде он был окружен веселыми компаниями, ротами ополчения, пейзажами и пасторалями, сценами в борделях и накрытыми к завтраку столами и даже, вероятно, к немалому удивлению Рубенса, алтарными картинами.

Конечно, они не выставлялись публично, а предназначались для так называемых «schuilkerken», потайных церквей, которые ныне, когда стало понятно, что новый штатгальтер не собирается искоренять католиков и ремонстрантов, принялись возводить во множестве и украшать, не жалея затрат. Вместо этого различные конфессии заключили негласный договор. Некальвинистам дозволялось собираться для богослужений, как того требуют их совесть и обряды, при условии, что они не делают этого прилюдно. Поэтому в домах ломали перекрытия, расширяли комнаты, освобождали и всеми силами облагораживали пространство, оживляя красками, сиянием и блеском, устанавливая расписные экраны, органы и статуи, развешивая картины. С улицы эти сокрытые церкви выглядели как обычные частные дома. Однако стоило зайти в такой дом, подняться по ступеням, и вы оказывались в помещении с расставленными скамьями, статуями святых, чашами для причастия и вездесущим благоуханием ладана. Нигде в Голландии не возрождали прежнюю религиозную жизнь католической общины с такой энергией и рвением, как в архиепископском городе Утрехте, поэтому нет ничего удивительного в том, что последняя неделя июля, на которую выпал утрехтский визит Рубенса, стала наиболее насыщенной во всем его голландском путешествии: события, встречи, знакомства с теми, кто мечтал засвидетельствовать ему почтение, сменяли друг друга. Нигде в республике Рубенс не мог ощутить себя как дома, только здесь.

Посреди Утрехта возвышался величественный собор, пусть даже лишившийся ныне своих образов. Прямо насупротив его паперти был возведен новый дом Геррита ван Хонтхорста, художника, во многом близкого Рубенсу: Хонтхорст тоже получил образование в Италии, он тоже страстно восхищался Караваджо, он тоже стремился создать образцы портретной и исторической живописи высокого стиля для гаагского двора, он тоже владел мастерской, насчитывающей не менее двадцати пяти учеников, каждый из которых платил за такой подарок судьбы круглую сумму – сто гульденов в год. По-своему культурная атмосфера Утрехта была столь же латинизирована, сколь и в Антверпене, и в Брюсселе. Город явно гордился своими римскими древностями и всячески поощрял их изучение. В Утрехте остались католические священники, распоряжавшиеся сохранившейся собственностью и церковной казной в интересах благотворительности и образования. Удивительно, но в Утрехте находился даже апостолический викарий, и его пребывание в городе ни для кого не было секретом. Католические священники окормляли религиозные сообщества так называемых «klopjes» – глубоко набожных женщин, которые приносили обеты целомудрия, бедности и благочестия, а значит, ничем не отличались от монахинь, кроме формального статуса[272]. А еще в Утрехте обитал целый сонм живописцев, которые, дабы постичь тайны своего ремесла, совершили странствие на юг, перейдя через Альпы. Одного из них, Корнелиса Пуленбурга, Рубенс навещал в его мастерской и восхищался его пасторалями и пейзажами, напоенными сияющим светом Кампании, которые живописец только что привез с собой из итальянского путешествия.

Выходит, что поездка в Утрехт, где его столь пышно чествовали, не была для Рубенса простым визитом вежливости. В Утрехте он убедился, что Италию можно перенести на север, в самое сердце Голландской республики, подобно тому как он сам это сделал, ни в малой степени не пожертвовав при этом национальной самобытностью. Причем важно было не просто привить чужеземную культуру голландской, а добиться их синтеза. Сверкающая, насыщенная палитра Рубенса чем-то обязана венецианцам, а театральная экспрессивность атлетически сложенных тел напоминает Микеланджело, однако к этим чертам он добавил исключительно нидерландский, земной натурализм и создал барочный стиль *sui generis*. Созерцая изможденных мучеников и сладострастных блудниц, с гладкой, словно персик, кожей, в блеске свечей, освещавшем равно их забавы и их страдания, Рубенс не мог не замечать, как Дирк ван Бабюрен, Хендрик Тербрюгген, Абрахам Блумарт и Хонтхорст изо всех сил

тщились перенести Караваджо на голландскую почву, но с переменным успехом. Подобно Караваджо, все они, изображая сюжеты из античной и Священной истории или музицирующее общество, использовали в качестве моделей обычные, неприукрашенные лица, наделяя персонажей грубой физической силой, столь свойственной их идеалу, римским героям. Кроме того, они до предела заполняли пространство картины крупными, выпуклыми, выпирающими телами, так и норовившими выпасть с холста в мир зрителя. Но одному лишь Тербрюггену удалось избежать тяжеловесной неуклюжести, непроизвольного комического эффекта в изображении подчеркнуто плотских персонажей, втиснутых в узкое, закрытое пространство, и создать поистине поэтический монументальный стиль. Один лишь Тербрюгген, по-видимому, сумел ощутить разницу между улыбкой и непристойной ухмылкой. Одному лишь Тербрюггену Божественный, потусторонний свет был подвластен настолько, что изливался по воле своего создателя на его холодные краски и детально выписанную фактуру тканей, а фигуры персонажей словно воспаряли, удостоившись таинственной благодати. Неудивительно, что Рубенс превозносил его одного.

Возможно, Утрехт предстал Рубенсу неким мучительно недостижимым видением примиренной Голландии, которое могло бы воплотиться в жизнь, если бы его терпеливые труды принесли результат. Власть на севере принадлежала кальвинистам, но католицизм никто не запрещал; так неужели нельзя было добиться на юге подобной фактической терпимости, только с обратным знаком? Пусть бы католическое большинство на юге так же спокойно относилось к малочисленным протестантам. А потом, он не мог не заметить, что конфессиональные расхождения не мешают членам утрехтской гильдии живописцев дружить и сотрудничать. Патриархами гильдии считались непреклонный кальвинист и контрремонстрант Паулюс Морелсе и убежденный католик Абрахам Блумарт, которому иезуиты заказали для своей брюссельской церкви картину «Поклонение волхвов», где она помещалась на главном алтаре, между двумя экстатическими шедеврами Рубенса – «Чудесами святого Игнатия Лойолы» и «Чудесами Франциска Ксаверия». Более того, жившему в преимущественно протестантском Утрехте Блумарту ничто не помешало написать своего «Святого Игнатия» для католического собора Хертогенбоса, города, которому вскоре суждено было стать вожделенной стратегической целью Фредерика-Хендрика. А когда главой гильдии Святого Луки избрали католика Хонтхорста, никто не чинил ему никаких препятствий. Поэтому

Рубенс милостиво позволил развлекать себя самыми изысканными зрелищами и представлениями, всячески льстить себе и устраивать в свою честь пиры. В свой черед он осыпал изящными комплиментами пасторали Пуленбурга и исторические полотна Блумарта. По словам Иоахима фон Зандрарта, в мастерской Хонтхорста Рубенса столь очаровал «Диоген», что он потребовал назвать ему имя автора и получил ответ, что это – кто бы мог подумать?! – Зандрарт[273]. По какой-то неизвестной причине Хонтхорст не смог сопровождать Рубенса в его путешествии по Голландии и показывать ему достопримечательности, либо оттого, что в это время как раз переезжал в новый дом, либо оттого, что был болен (1627-й оказался редким годом, когда он не исполнял обязанности главы своей гильдии), либо просто оттого, что подозревал о тайной дипломатической миссии Рубенса и не хотел рисковать в глазах гаагского двора своей репутацией, и без того весьма непрочной, ведь он исповедовал католицизм. Однако он возложил это почетное поручение на Зандрарта, и время, проведенное в обществе Рубенса, произвело на молодого немецко-валлонского художника неизгладимое впечатление и повлияло на его работы. Позднее, когда центр творческой активности переместился из Антверпена в Амстердам, Зандрарт, проявив безошибочное чутье, провел какое-то время и в мастерской Рембрандта, став таким образом одним из немногих художников XVII века, лично знакомых с обоими величайшими мастерами северного барокко.

Однако в 1627 году звезда Рембрандта еще не взошла настолько, чтобы привлечь чьи-либо восхищенные или завистливые взоры. Возил ли Зандрарт Рубенса в Лейден? Искусствоведы обыкновенно полагают, что город воинственных профессоров и проповедников не был включен в их маршрут, хотя за пятнадцать лет до обсуждаемых событий Рубенс побывал в Лейдене и там до сих пор жили его многочисленные друзья и знакомые, например Даниэль Хейнсий. Впрочем, возможно, они и приезжали в Лейден, ведь Зандрарт в своем кратком изложении путешествия, вошедшем в издание «Немецкой академии» 1675 года, не говорит, какие именно города посетили Рубенс и Жербье, называя конкретно только Утрехт[274]. В один город, Гаагу, они совершенно намеренно решили не заезжать, чтобы послы, например французский, не заинтересовались дипломатической миссией Рубенса и Жербье. На самом деле подобные соображения усложнили их задачу, едва ли не сделав ее невыполнимой. Вернувшись в Англию, Жербье посетовал, что никаких конкретных решений так и не принято и он не привез с собой никаких документов, удостоверяющих успех переговоров. К концу

сентября они осознали горькую истину: вместо того чтобы поддерживать их усилия по установлению мира, Оливарес в Мадриде коварно вынашивает планы войны. Весть о франко-испанском наступательном альянсе прозвучала для Рубенса как гром с ясного неба; она в корне подорвала все его усилия заручиться поддержкой Англии и превратила в фарс всю тщательную и осторожную подготовку перемирия, которое Рубенс обсуждал в бесконечных беседах с Жербье. Видимо, Рубенс был вне себя от гнева, ведь его цинично использовали как орудие обмана. Единственное, на что он надеялся и о чем упомянул в письме к Жербье, – это хрупкость союза столь заклятых врагов, как Франция и Испания, «сойтись коим хоть в чем-то не более под силу, нежели льду и пламени», а значит, неизбежное возвращение к мирным планам, олицетворяемым Изабеллой и Спинолой. Тем временем он объявил с фатализмом, достойным Липсия в самом его мрачном настроении: «Не ведаю более, что и делать; мне остается лишь с чистой совестью уповать на Господа»[275]. Дюпюи он признавался еще печальнее: «Наши силы истощены, мы понесли такие потери, что воевать далее бессмысленно…»; «Не перестаю дивиться, как это Испания, почти не стремящаяся облегчить муки нашей страны, без труда находит изобильные средства для ведения наступательной кампании в других краях»[276]. Теперь перед его внутренним взором представали уже не величественные видения мира, заключаемого по произволению высоких особ, не картины мирного, безмятежного сосуществования погруженных в деловые, повседневные заботы католиков и протестантов, подобные тем, что он наблюдал в Утрехте, а судьбы рядовых солдат, которым предстоит еще один этап бесконечной изматывающей войны. В трех-четырех лигах от Антверпена испанцы возводили в какой-то богом забытой деревушке гигантскую крепость, но спроектировали ее так скверно, без учета конкретного ландшафта, что солдатам, сменявшимся на часах, приходилось пробираться к своим постам по пояс в воде. В войсках начинались эпидемии; многие потихоньку дезертировали под покровом осенних дождей[277].

Впрочем, не исключено, что голландский визит Рубенса все-таки заставил кого-то пересмотреть свои взгляды – если не во дворцах властителей, где решаются судьбы мира, то в мастерских художников. Высказывались предположения, что даже если Рубенс и не ездил в Лейден, то его весьма яркое и заметное присутствие в Утрехте не могло ускользнуть от двоих наиболее честолюбивых и наиболее талантливых молодых лейденских живописцев. Лестные отзывы Рубенса об утрехтских караваджистах могли показаться доказательством их успеха.

Похвала словно намекала, что Тербрюгген и Хонтхорст станут голландскими Рубенсами и сделают столь же блестящую карьеру. Действительно, Хонтхорста вскоре призвали в Гаагу, ко двору короля и королевы Богемских, а затем – ко двору Карла I Английского. План действий был понятен: путь к признанию и преуспеянию для молодых живописцев, нестерпимо жаждущих прославиться, лежит через Утрехт, и потому Рембрандт и Ливенс принялись энергично менять собственный стиль, так чтобы он напоминал не столько Ластмана, сколько Хонтхорста: они отвергли резкие тона и скульптурные формы амстердамского мастера ради мягкого света свечей, столь любимого Караваджо.

Отчасти это верно. Около 1627–1628 годов Рембрандт и в самом деле радикально меняет манеру письма. Сценам на пленэре он теперь предпочитает интерьеры. Резкие и яркие цвета словно тают, сменяясь монохромной бронзой и сумрачным бархатом. Приглушенные отблески света плывут на фоне темных, точно пещеры, пространств, подобно луне, выскользнувшей из-под облачного савана. Однако такие эксперименты Рембрандта с освещением, как, например, в картине «Ужин в Эммаусе», ничем или почти ничем не обязаны игре теней, практиковавшейся утрехтскими караваджистами. В сущности, они совершенно оригинальны, и если кому-то чем-то и обязаны, то лишь взаимному соперничеству Рембрандта и Ливенса. Только приверженцы академического искусствоведения, одержимые желанием спасти Рембрандта от самого себя, и примкнувшие к ним ученые сторонники идеи, что природа, мол, не терпит пустоты, могут объяснять своеобычность исторических полотен Рембрандта 1627–1629 годов уроками утрехтских караваджистов.

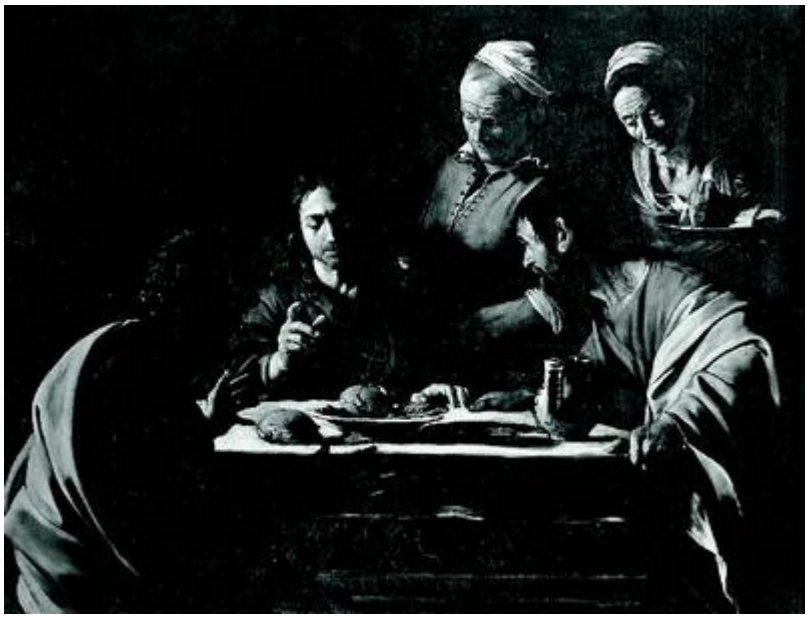
Пройти воображаемой картинной галереей до «Ужина в Эммаусе», по пути останавливаясь в Риме, Антверпене, Утрехте и Лейдене, означает увидеть, сколь жадно Рембрандт впитывал уроки великих мастеров, своих учителей, чтобы отринуть их, увлекшись замыслами, поразительными по своей концептуальной смелости. Этот сюжет изображали до Рембрандта бесчисленное множество раз. Однако он идеально подходил для того, кто любил изображать глаза как бездонные чернильно-черные провалы и свидетельствовать об обретении духовного зрения, ибо в основе этого сюжета лежит связь веры и видения. А поскольку «Ужин в Эммаусе», выполненный на деревянной доске, имеет примерно те же размеры, что и бостонский «Художник в мастерской», был написан приблизительно в то же время и повторяет целый ряд визуальных мотивов «Художника», например шершавые панели, с теми же трещинами и свилями, с неопрятным пятном осыпавшейся штукатурки, логично будет

предположить, что она создавалась в пандан к «Художнику» и запечатлевает еще один миг, когда духовные очи затопляет блеск осознания истины.

О первом появлении воскресшего Христа на третий день после положения во гроб повествуется в главе 24 Евангелия от Луки. Не открываясь своим ученикам, Иисус вступает в беседу с ними и, как обычно, наставляет смущенных и усомнившихся: «… о, несмысленные и медлительные сердцем» (Лука 24: 25). Впрочем, именно миг откровения, когда во время трапезы Он преломил с ними хлеб и «открылись у них глаза, и они узнали Его» (Лука 24: 31), был совершенно неотразим для старых мастеров, возвращавшихся к нему снова и снова. Караваджо писал эту сцену дважды. В первом варианте, созданном около 1602–1603 годов, картина предстает хаосом судорожных движений и порывистых жестов, а Богоявление происходит на фоне изображенных в сильном перспективном сокращении раскинутых рук и изумленных лиц. Во второй версии, выполненной примерно в 1605–1606 годах, когда Рубенс, Ластман и Тербрюгген пребывали в Риме, удивление выражается одним лишь жестом апостола, которого зритель видит со спины, а помещенный художником в стратегически важном месте преломленный хлеб служит напоминанием о Святом причастии, а значит, и о страстях Христовых.

Скорее всего, этот второй вариант Караваджо написал летом 1606 года, когда, совершив убийство партнера по игре в теннис, скрывался от правосудия в имении князя Марцио Колонны, в южных окрестностях Рима. Не исключено, что Рубенс, год спустя сделавшийся главным посредником в битве за «Успение Богоматери» Караваджо, видел обе версии «Ужина в Эммаусе», ведь в его собственном полотне на этот сюжет энергия, которой проникнут первый вариант Караваджо (у Рубенса один апостол отталкивает стул, другой в упреждающем жесте вскидывает руку), сочетается с плотной, скульптурной лепкой, свойственной второй версии итальянца (у Рубенса так выписаны безмятежный Христос и сочувственно взирающая на происходящую сцену жена трактирщика). Впоследствии Виллем ван Сваненбург, первый изготовитель гравированных копий работ Рубенса в Голландии, гравировал и его «Ужин в Эммаусе», который, видимо, разошелся по стране большим тиражом и который, поскольку он был выпущен в типографии брата его учителя, наверняка видел Рембрандт. Та же самая гравюра послужила творческим стимулом для утрехтских художников, поэтому весьма вероятно, что версии этого сюжета, выполненные караваджистами – Хендриком Тербрюггеном в 1616 году, Абрахамом Блумартом в 1623 году, –

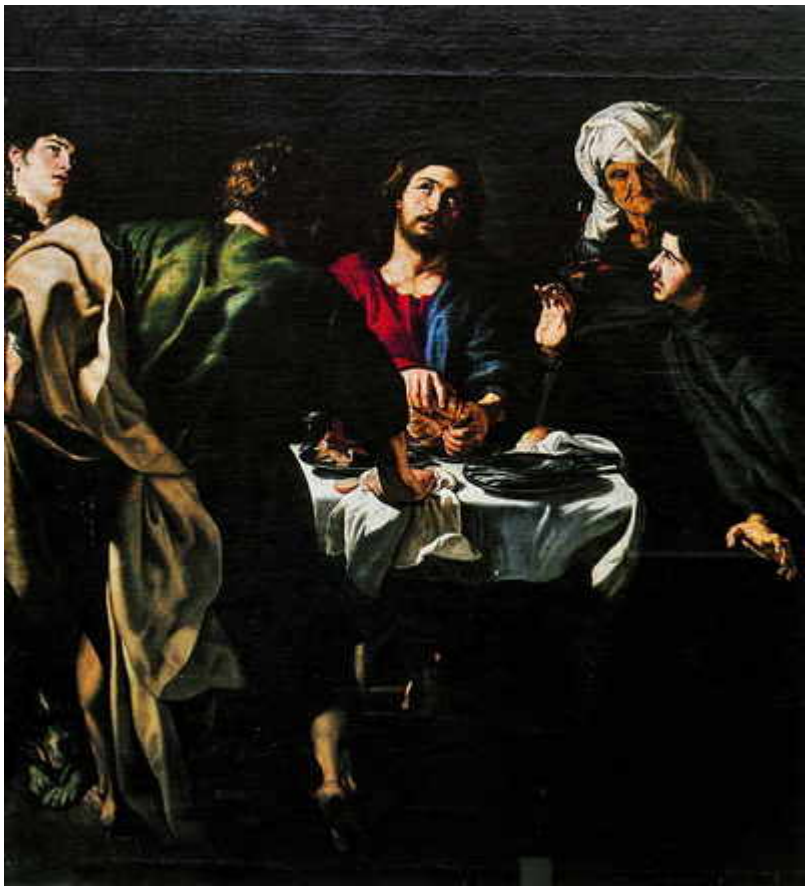
стали своеобразной аллюзией на картины и Караваджо, и Рубенса.



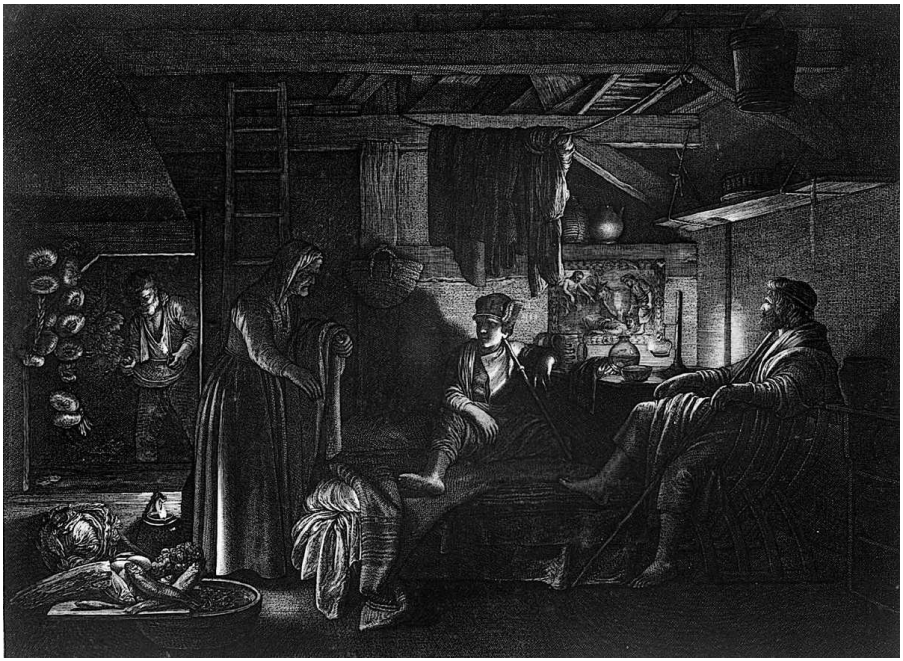
Караваджо. Ужин в Эммаусе. Ок. 1606. Холст, масло. 141 × 175 см. Пинакотека Брера, Милан

Этюд Рембрандта на тему священного ужаса (с. 329) кардинально отличается от обсуждавшихся выше работ. В нем молодой художник тоже тщится объединить противоположные черты обеих версий Караваджо и варианта Рубенса и показать, с одной стороны, насыщенную бурным действием драму, а с другой – неподвижность застывших на месте персонажей. Однако он отказывается изображать хлопоты и суету за накрытым столом, тем самым сводя фабульный элемент к минимуму, и заново интерпретирует всю сцену как повествование о видении, зрении и прозрении, то есть о том, что любопытно прежде всего живописцу. Как и всю свою последующую жизнь, Рембрандт обращается непосредственно к Евангелию, однако не останавливает свой выбор на стихе 30 главы 24 Евангелия от Луки («И когда Он возлежал с ними, то, взяв хлеб, благословил, преломил и подал им»), а переходит к следующему стиху: «Тогда открылись у них глаза, и они узнали Его; но Он стал *невидим для них*» (курсив мой. – *С. Ш.*). На первый взгляд для автора исторических полотен это неразрешимая задача, ведь изображаемые персонажи должны в ужасе взирать на того, кого на картине в буквальном смысле нет. Неустрашимый Рембрандт стойко читает ту же главу Евангелия от Луки далее. Его привлекает уже иной, последующий

эпизод, где рассказывается, как Иисус еще раз появляется среди апостолов, а они, вполне простительно, «смутившись и испугавшись, подумали, что видят духа» (Лука 24: 37). Как это ему свойственно, Рембрандт соединяет оба эпизода «в одном кадре», сосредоточиваясь на призрачности явившегося духа. Иисус словно присутствует в картине, но вместе с тем Его нет, Он явственно различим и все же ускользает от взора, словно без источника контражурного света вот-вот растворится в небесном эфире.



Питер Пауль Рубенс. Ужин в Эммаусе. 1610. Холст, масло. 205 × 188 см. Частная коллекция, Париж



Хендрик Гаудт по оригиналу Адама Эльсхаймера. Юпитер и Меркурий в доме Филемона и Бавкиды. 1613. Гравюра резцом. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам

Картина воинствующе, евангельски безыскусна; кажется, будто она не задумана художником и выполнена кистью и красками, а чудесным образом явилась как есть, – такой эффект вызывает ее почти монохромная цветовая гамма на бумаге, наклеенной на дубовую доску. Одноцветностью и резкостью очертаний она напоминает подготовительный эскиз для офорта, а ее отчетливо выделяющиеся ярко освещенные и густо затемненные фрагменты так и просятся под гравировальный пресс. И тут на сцене появляются искусствоведы из тех, что вечно выискивают влияние одного живописца на другого, восклицают: «Ага! Мы так и знали!» – и торжествующе размахивают *той самой гравюрой*, что якобы послужила «визуальным претекстом» Рембрандту, – «Юпитером и Меркурием в доме Филемона и Бавкиды» Хендрика Гаудта с написанного на медной доске оригинала Адама Эльсхаймера. Разумеется, в пользу такой гипотезы говорит определенное сходство помещенной справа фигуры Юпитера на гравюре и силуэта Христа у Рембрандта, а также смутно видимые на заднем плане слева и чем-то похожие очертания слуги на гравюре и кухарки на картине Рембрандта. Но что объясняет это сличение иконографических образцов? Ровным счетом ничего, вот разве что гравюра с оригинала Эльсхаймера могла послужить Рембрандту неким творческим стимулом,

однако «Ужин в Эммаусе» – целиком создание его собственного воображения. Можно вспомнить Брамса, пренебрежительно ответившего на замечание какого-то умника, что вот-де заключительная часть его Первой симфонии подозрительно напоминает заключительную часть Девятой симфонии Бетховена: «Это любому дураку понятно». Формальное сходство картины Рембрандта с гравюрой Гаудта – Эльсхаймера всего-навсего отправная точка, не наиболее интересная, а, напротив, самая банальная черта рембрандтовского шедевра, тривиальная живописная цитата в картине, революционной по своей сути. Куда более любопытен отказ Рембрандта от всякого требуемого сюжетом театрального реквизита, например от загромождающего первый план натюрморта, вроде того, что наличествует на гравюре Гаудта – Эльсхаймера, в пользу единственного момента визуальной драмы, на котором сосредоточивается все внимание автора и созерцателя. Эльсхаймер наслаждается, детально изображая внутреннее убранство дома, лестницы, стропила, подвешенные ведра, ниспадающие ткани. Рембрандт довольствуется той же незатейливой, даже грубой, деревянной обшивкой, которая уже служила фоном «Художника в мастерской», и той же феноменальной точностью воспроизведения текстуры. В результате возникает разительный контраст: некая наполненная бытовыми подробностями история и момент истины. И Рембрандт нашел лаконичный способ сочетать несочетаемое: атмосферу волнения и монументальность, – воплотив всю важность и тяжесть этого момента в одной-единственной архитектурной детали, массивной каменной колонне, которую трудно вообразить на постоялом дворе в Эммаусе.

Рембрандт ван Рейн. Ужин в Эммаусе. Ок. 1628. Бумага на дереве, масло. 37,4 × 42,3 см. Музей Жакмар-Андре, Париж

Эта картина производит настоящую сенсацию. В ней познание посредством чувств преображается в иной род познания, просветляющего и облагораживающего чувства. Рембрандт прибегает к предельно выраженному контрасту света и тени не только для того, чтобы дерзко продемонстрировать владение техникой: «Караваджо? Да подумаешь, посмотрите лучше, на что *я* способен». Его сюжетом становится сам живописный прием светотени, света, рождающегося из мрака, художник (в очередной раз) трактует Писание как исцеление от слепоты. Сам Целитель почти невидим, различим лишь Его силуэт, озаряемый контражурным источником света, помещенным непосредственно за Его главой; очевидно, этот простой физический свет исходит всего лишь от свечи, но интерпретировать его можно как свет Откровения, свет Священного Писания. Глаза апостола на картине – полная противоположность глазам художника на бостонском шедевре: это уже не черные бездонные провалы, а выступающие из орбит глаза ящерицы, с радужной оболочкой и зрачками, сузившимися до размеров булавочной головки, с расширенными белками.

Брови апостола поднялись в ужасе и в изумлении, но челюсть бессильно отвисла, а рот изображен одним идеально рассчитанным темным пятном, в минималистском стиле, как у персонажа комикса. При желании, как и в «Художнике в мастерской», Рембрандт мог добиваться высочайшей точности, например передавая жесты апостола: пальцы правой его руки показаны в ракурсе и широко расставлены, словно застыли в столбняке, левая кисть, которой он пытается защититься, дрожит от ужаса. В основе картины – некий конфликт очертаний, то ясных, то расплывчатых: подобное впечатление почти на подсознательном уровне производит на нас утонченная техника Рембрандта, чередующего плавные и отрывистые линии. Так, на первый взгляд силуэт головы Христа четко выделяется на фоне освещенных стенных панелей. Мы отчетливо замечаем тщательно прописанные детали: Его раздвоенную бородку и прядь волос, ниспадающую на чело. Однако в действительности Рембрандт наложил эти подробности поверх первоначально намеченного контура мягкими, летящими, почти размытыми мазками, которые свидетельствуют об исключительном владении кистью. Весь правый бок Христа, вплоть до безмятежно сложенных рук, выполнен полутонами, поэтому кажется, будто Его фигура трепещет, истаивая в желтоватом сиянии.

Как и почти во всех лучших работах Рембрандта, в картине обнаруживаются незначительные, но запоминающиеся несообразности. Большой кошель или седельная сума, висящая на гвозде на каменной колонне, по-видимому, есть некое подобие театрального реквизита и нарочно помещена над головой в страхе воззрившегося апостола; она призвана являть некий материальный аналог отвергаемого неверия и расположена как раз на том участке доски, где царят одновременно и свет и тень. Однако вся картина, в конце концов, и посвящена тревожному, напряженному ожиданию, и Рембрандт – театральный режиссер не сумел воспротивиться соблазну и объединил сверкающие, поблескивающие натюрмортные детали: сдвинутую с края стола ручку ножа с играющим на ней ярким световым бликом, белую салфетку – с почти невидимой фигурой второго апостола, коленопреклоненно замершего у ног Иисуса. Волосы у него на затылке, по-видимому, встали дыбом и выделяются на фоне белой ткани, которая, в свою очередь, служит миниатюрным напоминанием о саване страстей Христовых. Полутень-полусвет, окутывающий фигуру служанки на заднем плане, необходим, чтобы сделать ее различимой, а кроме того, чтобы показать, как свет Евангелия уже изливается на смертных. Впрочем, он производит довольно странное впечатление, ни дать ни взять

циферблат часов, слабо светящийся в полуночной тьме.

В таком случае мы можем считать «Ужин в Эммаусе» Рембрандта не идеальной, но необычайно изобретательной и оригинальной работой, произведением на сюжет Священной истории, явно превосходящим те источники, в которых Рембрандт формально мог что-то почерпнуть, и свидетельствующим, что он сделался абсолютно самостоятельным живописцем. С каким бы благоговением ни относился он некогда к правилам, сформулированным ван Мандером в «Книге о художниках», в 1627–1628 годах Рембрандт уже делал вещи, которые ван Мандеру, Хонтхорсту и Ластману и не снились. А еще он не делал как раз того, что ему полагалось, а именно «не завершал» картину. Может быть, он помнил похвалы Плиния в адрес Апеллеса, что он-де всегда чувствовал, когда пора «убрать руку от картины»[278]. Ведь эта на первый взгляд небрежно и грубовато исполненная незавершенная работа словно вовлекает созерцателя в свой таинственный мир, задает ему загадки и предлагает их разгадать, завораживает куда больше, чем внешне законченное произведение. Возникает чувство, что Рембрандт уже предпочитает проворной кисти и гладкому письму пытливый взор.

II. Товарищество (с ограниченной ответственностью)

Вообще-то, в Лейдене существовал художник, во что бы то ни стало решивший сделаться лейденским Хонтхорстом, и это был Ян Ливенс. Судя по его написанному около 1625 года «Пилату, умывающему руки», он уже внимательно изучил, что требуется для того, чтобы добиться успеха в Утрехте, а значит, и при дворе нового штатгальтера Фредерика-Хендрика. Слишком крупные, громоздкие, неуклюжие фигуры, показанные в половину роста, теснятся на переднем плане, словно великаны из «Путешествия Гулливера», всем королевством явившиеся на кинопробы. Их пышные, кричащие одеяния и кувшин, отчетливо выделяющийся в ярком свете, призваны выигрышно показать способность живописца изображать во всех чувственных подробностях металл, шелк и мех, именуемую по-голландски «stofuitdrukking». Как всегда, на картине представлен театр теней, иногда потешный, иногда трагический. Наиболее забавная деталь такого рода – лицо воина, стоящего между Пилатом и слугой, произвольно поделенное вдоль носа на светлую и темную половину. В результате возникает странное ощущение, словно один глаз у него «предвещающий благо», а другой – «недобрый», они будто

глядят в разные стороны в каком-то робком изумлении. (Не совсем уместный в данном контексте комизм грозил превратиться у Ливенса в некое подобие нервного тика, хотя на многих жанровых картинах утрехтских живописцев персонажи скалят зубы и покатываются со смеху от шуток, узнать которые нам не суждено.)[279] Напротив, трагический театр теней – вдохновенная фантазия. На заднем плане, в правом углу картины, стража уводит Христа, которого мы видим только со спины, из полумрака здания, под аркой, на залитую ослепительным, беспощадным светом иерусалимскую площадь. Это хороший пример того нарративного мастерства, которое еще в юности принесло именно Ливенсу, а не Рембрандту славу лейденского чуда.

Ян Ливенс. Пилат, умывающий руки. Ок. 1625. Дерево, масло. 83,8 × 106 см. Муниципальный музей Лакенхал, Лейден

Наверное, в Лейдене можно было услышать, как отец упрекает сына: «Наказание мое, брал бы ты пример с Яна Ливенса…» Ведь Ливенс, несомненно, задавал тон и мог служить эталоном для молодых художников. Если Рембрандт был отдан в учение к живописцу, как было принято в то время, в нежном возрасте четырнадцати лет, то Ливенса отправили обучаться портретной живописи под руководством Йориса ван Схотена, когда ему едва исполнилось *восемь*. Если Рембрандт появился в мастерской Ластмана семнадцати-восемнадцати лет, то Ливенс

подвизался там, когда ему сравнялось *десять*. В таком случае его можно было счесть истинным воплощением архетипического лейденского вундеркинда, бессмертного Луки, «игрушками и игральными костями» которому «служили различные орудия искусства – уголь, мел, перо, кисть, резец и тому подобное»[280]. Орлерс, в коллекции которого насчитывались целых девять «ливенсов», но ни одного «рембрандта», утверждал, что в возрасте двенадцати лет Ливенс столь виртуозно скопировал «Демокрита и Гераклита» Корнелиса Кетеля, прославившегося тем, что писал без кистей, одними пальцами рук и даже ног, что ни один ценитель не смог отличить копию от оригинала. Как будто и этих добродетелей было мало, он к тому же являл собой образец юношеского стоицизма и как ни в чем не бывало продолжал работу во время волнений 1618 года, ни на минуту не отрываясь от усердного копирования гравюр Виллема Бёйтевеха из-за такой мелочи, как гражданская война[281].

Было время, и не столь уж давнее, когда на Яна Ливенса смотрели как на бледную тень его оригинального и яркого соотечественника. Не то теперь. Ныне это Рембрандт предстает в искусствоведческих трудах подражателем и последователем гения Ливенса, рядовым участником гонки, пристраивающимся в хвосте за лидером. Мне кажется, это другая крайность. Нет никаких сомнений, что молодой Ливенс был чрезвычайно одаренным художником, особенно графиком[282]. Однако предположение, что по своим творческим способностям и живописной технике он значительно превосходил Рембрандта, представляется куда более спорным. Кроме того, из одной искусствоведческой работы в другую кочует банальная мысль, что работы Ливенса и Рембрандта, относящиеся к периоду их сотрудничества, совершенно неотличимы. Да, хранители штатгальтерской коллекции, составлявшие ее каталог, нередко принимали картины одного за полотна другого, возможно, потому, что их имена постоянно упоминает вместе Гюйгенс. Но нам не следует их путать. В ряде наиболее известных случаев, когда можно непосредственно сопоставить трактовку одного и того же сюжета обоими художниками, например «Самсона и Далилы», «Воскрешения Лазаря», «Распятия», отличия между ними представляются разительными, и на это указывал еще Гюйгенс. Куда интереснее, чем выносить вердикт, кто был «лидером», а кто «ведомым» в соревновании соперников, признать тот факт, что они вдохновляли друг друга и тесно сотрудничали.

Рембрандт ван Рейн. Аллегория музыки. 1626. Дерево, масло. 63,4 × 47,6 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Поскольку XIX и XX века приучили нас видеть в живописцах одиноких творцов, руководствующихся лишь собственными принципами, независимых от общества и свободных от влияния собратьев, мы обыкновенно представляем себе жизнь художника как одиссею непрерывного самопознания. И мы не слишком погрешим против истины, применив этот образ, созданный пылким воображением эпохи романтизма, к жизненному пути Рембрандта. Ведь XVII век не меньше, чем XIX век, был поглощен самосозерцанием, хотя и воспринимал его по-своему, скорее как духовную, религиозную практику[283]. Однако, сколь бы своеобычным ни явил себя Рембрандт в таких картинах, как

«Ужин в Эммаусе» и «Художник в мастерской», превозносить собственную уникальность отнюдь не входило в его планы. Напротив, поначалу он остро нуждался в ролевых моделях, соперниках, образцах для подражания. В конце концов, состязания были сутью искусствоведения, а то и самого искусства и восходили к соперничеству «иллюзионистов», греческих живописцев Зевксида и Паррасия, описанному еще Плинием. Натюрморт Зевксида, изображающий виноградные гроздья, отличался таким жизнеподобием, что птицы слетелись клевать их на помост, где была установлена картина. Приняв вызов, Паррасий «представил картину с написанным на ней полотном, воспроизведенным с такой верностью, что Зевксид, возгордившись судом птиц, потребовал убрать наконец полотно и показать картину, а поняв свою ошибку, уступил пальму первенства, искренне стыдясь того, что сам он ввел в заблуждение птиц, а Паррасий – его, художника»[284].

Ян Ливенс. Портрет Рембрандта. Ок. 1629. Дерево, масло. 57 × 44 см. Частная коллекция

Можно ли считать Ливенса и Рембрандта художниками – закадычными друзьями, лейденскими Зевксидом и Паррасием, искренне восхищавшимися друг другом и делившимися моделями и творческими идеями?[285] Или они были соперниками, вели борьбу не на жизнь, а на смерть и воспринимали каждую новую картину собрата на исторический сюжет как вызов, тщась превзойти и затмить один другого, а в перспективе сделаться придворным художником штатгальтера в Гааге? Что было для них важнее: взаимное подражание или завистливое соперничество? Возможно, как и в любом плодотворном сотрудничестве, здесь находилось место всему перечисленному: и зависти, и откликам на работу собрата. Они

использовали схожие приемы: делали пропись поверх грунтовки темно-коричневой или темно-серой монохромной краской, именуемой «doodverf», процарапывали черенком кисти волосы персонажей на холсте. Оба они выставляли напоказ, иногда даже чрезмерно, свое владение техникой, изображая поднятые брови или изборожденный морщинами лоб. И они действительно пользовались услугами одних и тех же любимых моделей с особо выразительными чертами, например весьма внушительного старика с высоким, с залысинами, челом, седыми бакенбардами, приличествующими благородному отцу семейства, и едва заметной ямкой под нижней губой. Он послужил Павлом (для них обоих), Иовом (для Ливенса), Иеремией (для Рембрандта), Иеронимом (для Ливенса). Его вездесущим двойником по женской линии была испещренная морщинами, большеглазая пожилая женщина, которую Рембрандт изобразил в облике пророчицы Анны, а Ливенс – сначала в образе жены Иова, а потом – в облике прорицательницы в экзотическом тюрбане. Еще более загадочным кажется молодой человек с глазами навыкате: на картине Рембрандта «Аллегория музыки» 1626 года он играет на виоле да гамба, а затем, на выполненном гризайлью рисунке Ливенса «Самсон и Далила», уже в облике солдата-филистимлянина, неловко входит на цыпочках в покои коварной соблазнительницы. И самое важное – Рембрандт включал в свои работы портреты Ливенса, и наоборот, Ливенс использовал черты Рембрандта для своих персонажей. Арфиста, стоящего на заднем плане «Аллегории музыки», иногда считают автопортретом, однако своим длинным, тонким носом, острым подбородком и слегка выпученными, рыбьими глазами он более напоминает Ливенса.

Около 1629 года Ливенс исполнил благожелательный портрет Рембрандта, явно показав его так, как хотел портретируемый, человеком мягким, но умеющим настоять на своем: копну жестких рыжевато-каштановых волос венчает черный бархатный берет, уже довольно округлый подбородок покоится на перевитом белом шарфе, а дерзкому, вызывающему блеску его глаз вторит слабое мерцание стального латного воротника – живописец изготовился к битве. В свою очередь, Рембрандт запечатлел друга на рисунке, оставляющем удивительное впечатление свободы и абсолютной сосредоточенности: лицо Ливенса погружено в глубокую задумчивость, как и лицо самого Рембрандта на бостонском «Художнике в мастерской», однако он не отступил от мольберта, а, ссутулившись, наклонился к нему поближе, одной рукой сжимая спинку стула, с которого только что встал, чтобы лучше

рассмотреть написанное. На первый взгляд он стоит в той же самой мастерской, что показана на бостонской картине, а значит, они действительно могли работать в одной студии. Однако на рисунке есть заметные и существенные отличия. Каменная плита для растирания красок в мастерской Ливенса придвинута к мольберту, а не прислонена к стене. (Никто не станет просто так передвигать плиты для растирания красок, если ими приходится пользоваться чуть не каждый день.) А мольберт Ливенса отстоит значительно дальше от двери, в комнате куда более просторной, чем та, что запечатлена на «Художнике в мастерской». В конце концов, дом Ливенса располагался пусть и не в лучшем, но более фешенебельном квартале города, чем Пеллеканскхаук (Пеликаний клюв) на углу Норд-Рапенбург и Галгеватер, где обитал и сдавал внаем жилье отец Рембрандта.

Рембрандт ван Рейн. Художник в мастерской. Ок. 1629.

Бумага, перо коричневым тоном. Музей Дж. Пола Гетти, Лос-Анджелес

Действительно ли они вместе снимали мастерскую, или Рембрандту требовалось чуть-чуть пройти (скажем, четверть часа до первого дома Ливенса на Питерскеркхорстег, десять минут до его нового дома на Брестрат), чтобы зарисовать натурщика или просто посмотреть, чем занят его коллега и приятель, – не столь важно, но нет никакого сомнения в том, что каждый из них был для другого неистощимым источником творческих идей. В глазах Гюйгенса обладали особой привлекательностью именно их необычайно тесные отношения, их *дуэт*, гарантировавший, по его мнению, что они будут стремиться превзойти друг друга, семимильными шагами прокладывая путь к успеху.

Ведь Гюйгенсу, для того чтобы достичь своей цели и найти в добавление к Хонтхорсту художников, которые могли бы украсить дворцы и резиденции штатгальтера так же, как Ван Дейк и Рубенс – дворцы и резиденции Габсбургов и Стюартов, нужны были оба свойства, воплотившихся по отдельности в каждом из этих молодых талантов: умение представить во всей их величественности нарративные сюжеты, а также внешний блеск, столь свойственный Ливенсу, и поэтическое воображение, присущее Рембрандту. Единственным художником, умевшим сочетать оба этих дара, был Рубенс. А Гюйгенсу требовались портретисты. В 1628 году Михил ван Миревельт, организовавший в Дельфте что-то вроде живописного конвейера, когда мастер снисходил лишь до написания лица и рук модели, а остальное представлял целому коллективу ассистентов, уже терял популярность. Миревельт предлагал потенциальным клиентам папку с образцами поз, а им оставалось лишь выбрать, в какую из имеющихся в наличии фигур вставить собственное лицо; эта практика, хотя и восхитительным образом упрощала работу, спустя некоторое время неизбежно приелась как слишком примитивная. Хонтхорст пребывал в Англии, осыпал лестью короля и получал лестные отзывы в ответ. По-видимому, не на Рембрандта, а именно на Ливенса изначально обратили внимание и Гюйгенс, и его старший брат Мориц, который, будучи секретарем Генеральных штатов, тоже мог удостоить художника своим покровительством. А почему бы не начать с собственного портрета? На это предложение Ливенс откликнулся с ошеломляющей пылкостью. «Он захотел написать мой портрет, – повествует Гюйгенс в своей автобиографии. – Я уверил его, что буду только рад предоставить ему подобную возможность, если он соблаговолит прибыть в Гаагу и остановиться в моем доме. Он

был снедаем столь страстным желанием немедля взяться за дело, что не прошло и нескольких дней, как он появился в Гааге, пояснив, что едва он увидел меня, как утратил покой и сон, и что не в силах сосредоточиться на живописи. Мои черты столь неизгладимо запечатлелись в его памяти, что он и слышать не хотел ни о каких отсрочках, и не чаял приступить к работе как можно скорее»[286]. Ошеломленный (и, без сомнения, очарованный) пылом молодого художника, Гюйгенс уделил ему некоторое время, свободное от исполнения официальных обязанностей. Однако его оказалось недостаточно, особенно если учесть, что позировал он зимой, когда световой день совсем короток. Ливенсу пришлось ограничиться эскизами рук и одеяний своей знаменитой модели и пообещать, что он вернется весной завершить лицо. «Он снова появился значительно ранее назначенного срока», – замечает Константин, наслаждаясь рвением и пылом своего протеже. Хотя художникам постоянно приходилось делать для одного портрета зарисовки с натуры в разное время и особой сложности эта задача не представляла, портрет Гюйгенса, выполненный Ливенсом, действительно пострадал оттого, что писался поэтапно, так сказать, «скачками». Руки, застенчиво сложенные на коленях, кажутся слишком крупными по сравнению с головой и привлекают взор созерцателя едва ли не более, чем лицо. Впрочем, выражение философической задумчивости, приданное его лицу живописцем, весьма польстило Гюйгенсу, хотя он и добавил, что, по мнению друзей, оно лишено на портрете обыкновенно присущей ему живости. «Могу лишь сказать в ответ, что вина здесь всецело лежит на мне. Когда я позировал художнику, меня весьма беспокоило состояние моих семейных дел [жена была на сносях?], и, как я и опасался, заботы и хлопоты, в которые тщился я никого не посвящать, оказались написаны у меня на лице и явственно читаются в моем взоре»[287].

Ян Ливенс. Портрет Константина Гюйгенса. Ок. 1628. Дерево, масло. 99 × 84 см. Рейксмюзеум, Амстердам

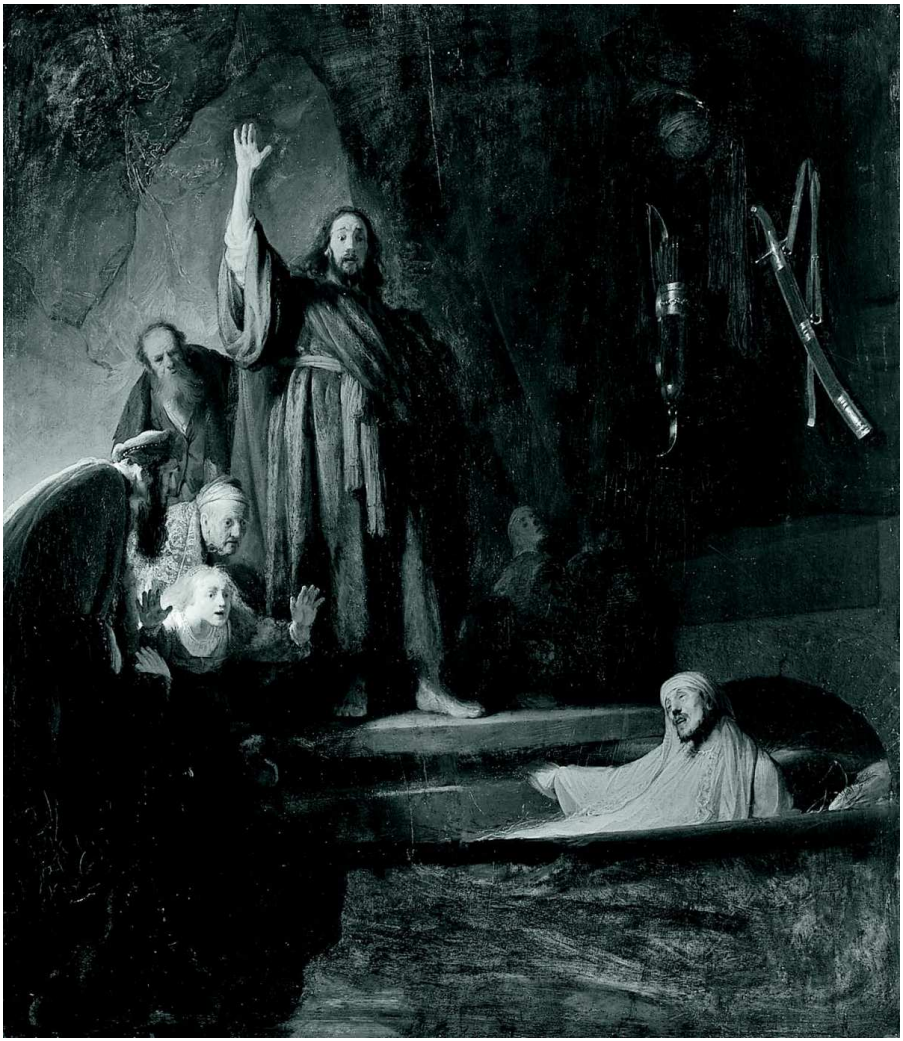
Таким образом, изначально именно Ливенс произвел неизгладимое впечатление на человека, имевшего репутацию наиболее влиятельного со стратегической точки зрения покровителя искусств во всей Голландской республике. Однако, едва познакомившись с верной тенью Ливенса, его двойником, Гюйгенс осознал, что тот по крайней мере ничем не уступает его первому протеже. Он, разумеется, подметил, что перепутать их манеру невозможно. «Рембрандт превосходит Ливенса в уверенности мазка и живости чувства [iudicio et affectuum vivacitate]; Ливенс же затмевает его величием замысла и смелостью сюжетов и форм. Увлекаемый юношеской горячностью, он выбирает для воплощения на холсте лишь то, что исполнено великолепия и благородства. Он склонен изображать предметы не в обычном их размере, а в преувеличенном масштабе. Напротив,

Рембрандт посвящает все свое внимание маленькой картине, выписывает ее с великим тщанием и с неподдельною любовью и достигает в миниатюре совершенства, которое мы напрасно стали бы искать в самых крупных полотнах других живописцев»[288].

Ян Ливенс. Воскрешение Лазаря. 1631. Холст, масло. 103 × 112 см. Музей и художественная галерея Брайтона, Брайтон

Иными словами, воздавая должное каждому в равной мере, что же предпочесть: исполненную экспрессии велеречивость или драматический лаконизм, благородный жест или многозначительный взгляд? За три с половиной столетия никто не сумел точнее и выразительнее определить различия между ними, чем Гюйгенс, а ведь он старался непредубежденно похвалить каждого. Существуют несколько работ, например живописная и гравированная версии «Воскрешения Лазаря», где Ливенс явно превосходит Рембрандта[289]. Причина в том, что в этот единственный раз художники поменялись ролями. Выполненная на деревянной доске картина Рембрандта имеет

большие размеры, что совершенно для него нехарактерно, и куда более, нежели работа Ливенса, производит впечатление неестественности, сценического действа. На картине Ливенса персты покойника, напоминающие когти вампира из старинного немого фильма, появляются из саркофага, словно безвольно повинуясь движениям сложенных в молитве рук Христа, и художник достигает максимального драматического эффекта благодаря мелким деталям. С безупречной точностью, чаще ассоциируемой с его соперником, Ливенс выбрал эффектный момент в Писании, когда Иисус взывает к Господу, моля ниспослать Ему силы совершить чудо. В результате он намеренно изолировал фигуру Христа, окружив ее насыщенным, сверхъестественным сиянием. Напротив, Рембрандт подчеркивает роль пораженных свидетелей, включая Марию и Марфу, и исходящее от Лазаря мертвенное, зеленоватое свечение. Рембрандт явно пытался решительно порвать с традицией, воплощаемой такими итальянскими мастерами, как Тинторетто, а также Рубенсом и Ластманом, и предписывающей изображать Лазаря стройным и прекрасным, воскрешенным в наилучшей физической форме, словно он только что вернулся с дорогого курорта. Как всегда, Рембрандт безошибочно, хотя и слишком подчеркнуто, выбирает свою цель. Однако, как бы хороша ни была его картина, обширное темное пространство, окутывающее у Ливенса фигуру Христа и еще более акцентированное на офорте, где он в точности воспроизвел живописную композицию, привлекает внимание к особенно важному для истово верующего протестанта чуду – к силе, изливающейся непосредственно от Господа Вседержителя через Сына Его в чудо новой жизни[290].



Рембрандт ван Рейн. Воскрешение Лазаря. Ок. 1630. Дерево, масло. 96,4 × 81,3 см. Художественный музей округа Лос-Анджелес, Лос-Анджелес

Однако «Лазарь» – *единственная* картина Ливенса на сюжет евангельской истории, написанная в подобной манере, с маленькими фигурками персонажей, теснящимися в глубоких, сумрачных, удаляющихся от зрителя пространствах, где царствуют театральные эффекты светотени. «Воскрешение Лазаря» стало для Ливенса итогом многолетнего соперничества в определенных жанрах и сюжетах, где Рембрандт чаще добивался большего драматизма не за счет обилия риторических деталей, как это было свойственно Ливенсу, а благодаря экономии изобразительных средств. Три картины под одинаковым названием «Самсон и Далила», две – кисти Ливенса и одна –

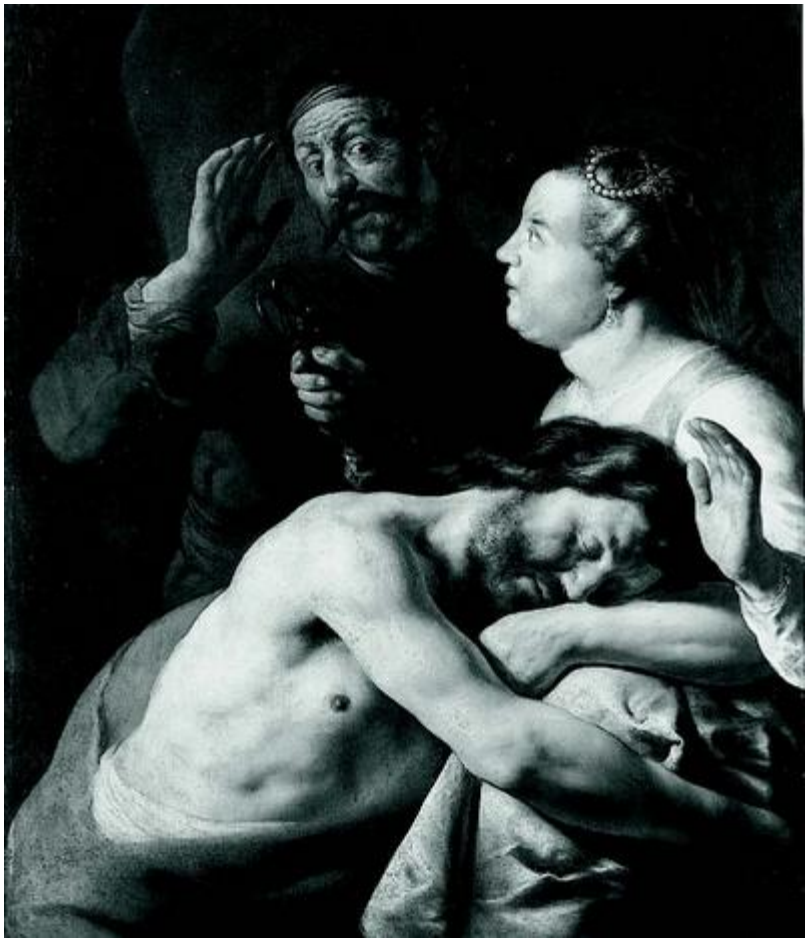
кисти Рембрандта, написанные на ветхозаветный сюжет, вместе с великой картиной Рубенса, которая предназначалась для дома Рококса и была известна в Голландии по гравированной копии, повествуют одну и ту же историю. Хронология создания этих трех картин давно волновала искусствоведов, пытающихся установить некое подобие неофициальной иерархии в дуэте Рембрандт – Ливенс. Послужила ли маленькая, выполненная на деревянной доске гризайль Ливенса прототипом для среднего размера картины Рембрандта, хранящейся сейчас в Берлине и, в свою очередь, побудившей Ливенса написать большой холст на тот же сюжет? Или, наоборот, вначале был этот большой холст, и это с ним решил состязаться Рембрандт, ответивший на него поразительной картиной на дереве, а уже потом Ливенс решил произнести последнее слово в споре, написав свою маленькую гризайль? Восстановить подобную хронологию трудно, а то и вовсе невозможно, но она и не играет особой роли. Важно, что оба опыта Ливенса, большой и маленький, являют лишь неуклюжие попытки поставить визуальную драму и безнадежно проигрывают точно рассчитанному Рембрандтом моменту величайшего напряжения и нервозного обмана.

Большой холст Ливенса – наименее удачная из трех версий, поскольку мучительно тщится превзойти Рубенса, изображая тело Самсона одновременно массивным и уязвимым. Ливенс приложил немало усилий, детально выписывая черенком кисти, своими фирменными «царапинами», отдельные волоски на бороде Самсона, на подбородке и на щеке, а также едва заметные морщины на его лбу, какие возникают у человека, погруженного в глубокий сон. Пусть так, все это годится, но спящий лев производит непроизвольно комическое впечатление, и виной тому – громоздкое, бледное, мясистое тело, в особенности левая рука, на которой покоится его голова и которая словно прикреплена к локтю Далилы, будто искусительница, наряду с другими своими прелестями, могла похвалиться и лишней рукой[291]. Если учитывать внушительные размеры холста, тело Далилы и ее ноги кажутся неуклюже сдавленными, расплющенными. Ливенс явно старался сделать драматическим центром картины ножницы, лезвия которых зловеще направлены на шею Самсона. Однако ощущение приближающейся катастрофы разрушает нелепый облик солдата-филистимлянина, с опаской взирающего на происходящее, и его жест, комически вторящий жесту Далилы: они словно вот-вот ударят по рукам над шеей ничего не подозревающего гиганта.

Как Ливенс ни тщился, он ничего не мог поделать с главным персонажем, филистимским воином. По-видимому, он

действительно написал *первой* большую картину, выбрав формат, который заимствовал у караваджистов и который тогда предпочитал всем прочим, с крупными фигурами, словно теснящимися на переднем плане картины, лишенной глубины, а потом, приняв вызов Рембрандта, выполнил маленькую гризайль с куда более достоверно и отчетливо представленным пространством[292]. Однако, даже если предположить, что маленькая деревянная доска Ливенса предшествовала картине Рембрандта, она совершенно лишена эмоциональной и психологической сложности, свойственной рембрандтовской работе. Вместо этого перед нами предстает мелодрама в стиле немых фильмов, невольно грозящая перерасти в бурлеск, с выпучившим глаза солдатом в скрипучих сапогах, которого Далила, поднося палец к губам, просит ступать потише. Самсон, на сей раз куда меньше и тоньше прежнего, бессильно приник к ее коленам. Далила, левой рукой отводящая волосы с его затылка, производит непроизвольно комическое впечатление: кажется, будто она ищет вшей.

А вот у Рембрандта Далила явно не причесывает Самсона, не приглаживает ему кудри. По гениальному замыслу Рембрандта ее вроде бы такой простой жест несет куда более глубокий смысл. Ведь, приподнимая правой рукой прядь медно-рыжих волос Самсона, кудри которого, поблескивающие в резком золотистом свете, вот-вот будут острижены, левой рукой она рассеянно гладит его по волосам. Тем самым Рембрандт действительно повторяет комбинацию, принесшую такой успех Рубенсу: он тоже показывает трагическую нераздельность любовной нежности и жестокого обмана. Впоследствии Рембрандту будет свойственно именно это непревзойденное умение показывать мир, заключенный в ореховой скорлупке, целую историю – в одном мгновении.



Ян Ливенс. Самсон и Далила. Ок. 1630. Холст, масло. 129 × 110 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Ян Ливенс. Самсон и Далила. Ок. 1628. Дерево, гризайль. 27,5 × 23,5 см. Рейксмюзеум, Амстердам

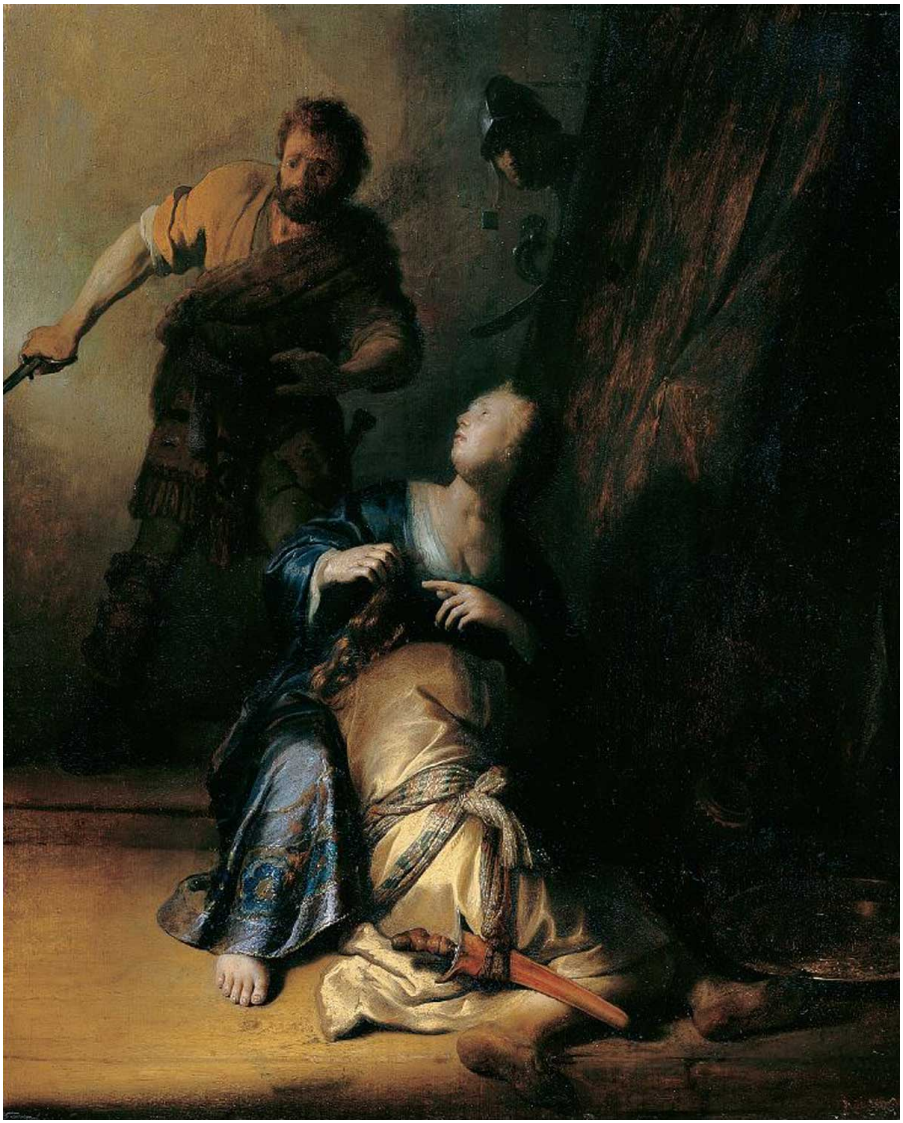
Неповторимые черты берлинского «Самсона» Рембрандта свидетельствуют о разнице между его поэтическим воображением и даром Ливенса, скорее ремесленного свойства. Вместо привычной атлетической античной наготы, которую выбирает для своего Самсона Рубенс, Рембрандт предпочитает показать героя облаченным в роскошные золотистые одеяния, словно бы впитывающие свет и намекающие на то великолепие, которое он вот-вот утратит. Живописец призвал на помощь все свое умение изображать материальный мир, обретенное в наблюдениях над отколупывающейся штукатуркой, и применил его к передаче текстуры ткани: красно-синего, расшитого золотом шарфа на поясе Самсона; узорные нити и сложные стежки Рембрандт воспроизвел тяжелыми кляксами и выпуклыми, рельефными бусинами желтой краски, которые потом соскоблил черенком

кисти. Этот и без того затейливый рисунок Рембрандт усыпал каплями и пятнышками сияющего синего цвета. А столь скрупулезно он выписал эти мастерские фрагменты, оттенок и узор которых подхватывает вышитая кайма на платье Далилы, для того чтобы «сплести» эти два тела именно в том месте, где их спустя миг оторвут друг от друга. Ведь, в отличие от рисунка Ливенса, все тело Самсона покоится между бедрами Далилы. Подготовительный набросок углем, большая редкость для этого раннего периода исторических картин, свидетельствует, сколь тщательно Рембрандт обдумывал, как изобразить ее бедро и ногу. Сначала он решил показать их обнаженными, а потом, с типично рембрандтовской способностью «внушать от противного», сделал их более чувственными, более соблазнительными, прикрыв мерцающей цветной тканью. А в отличие от натурщиц Рубенса, Далила Рембрандта – отнюдь не блестящая, хищная и коварная куртизанка. Это всего-навсего трактирная служанка, готовая любым способом возвыситься из низкого состояния, девица с аппетитными грудками и невычищенными ногтями на ногах. Соответственно лишено мифического могущества и тело ее жертвы; оно ничем не напоминает других барочных Самсонов, гигантов и титанов. Самсон Рембрандта беспомощно прильнул к груди Далилы, словно дитя, ищущее спасения у матери. Силу Самсона символизирует единственная выделенная резким светом деталь, достойная натюрморта (к подобному приему Рембрандт впоследствии часто будет прибегать в картинах на исторические сюжеты): это меч героя, кривой и потенциально смертоносный, однако, в отличие от оружия в руках у воина на заднем плане, он глубоко вложен в ножны и бессильно свисает ниже его ягодиц. Не нужно иметь докторскую степень по фрейдовскому психоанализу, чтобы понять, что Рембрандт посредством знаков и эвфемизмов повествует о трагичности сексуального желания. Например, наиболее красноречиво говорят о близости и об измене их нагие *ступни*, помещенные рядом: с загрубевшими подошвами, лишь намеченные несколькими штрихами, у Самсона и немытые, отливающие бледностью у Далилы.

Рембрандт идеально передает трепет и волнение, которыми напоен изображенный миг, вплоть до жил, выступивших на правой руке филистимского воина, когда он сжал эфес меча, и до крошечного блика в его правом глазу, выдающего одновременно настороженность и страх. В отличие от неопределенной жестикуляции солдата у Ливенса, у Рембрандта воин левой рукой делает непроизвольный жест, словно предостерегая самого себя; он осторожно приближается к жертве, зная, что сейчас все поставлено на карту, что ему предстоит сделать решающий шаг,

спустившись на последнюю ступень деревянной лестницы, и она, возможно, заскрипит у него под ногами. Рембрандт изображает огромный сапог на правой, опорной ноге воина так, словно он пытается удержать равновесие и внезапным шумом не разбудить жертву, тогда как у Ливенса, строящего картину по законам пантомимы, солдат переносит весь свой вес на ногу, которой делает шаг.

Именно это ощущение надвигающейся угрозы, создание атмосферы тревоги и страха посредством деталей, которым хитроумно придан весьма зловещий облик и которые затем собраны вместе в резком свете, изливающемся на персонажей, и делает Рембрандта истинным драматургом, а не автором сентиментальных мелодрам. Он уже научился показывать трагедию, отмеряя ее каплями, а не ведрами. Если Рубенсу и Ливенсу, чтобы указать на горькую судьбу, ожидающую Самсона, понадобился целый отряд воинов, стерегущих у дверей или уже вторгающихся в покой, Рембрандт ограничивается одной эмблематической фигурой, смутно видимой за краем тяжелой драпировки. Лицо его едва намечено, наполовину погружено в глубокую тень, а его коварную решимость подчеркивают лишь угрюмо сжатые губы. Однако «невыписанность» его черт лишь привлекает внимание к освещенным лезвиям железных и стальных предметов, которые его окружают. Завершая работу над картиной, Рембрандт быстрой кистью еще раз обозначил световые блики, играющие на этих металлических поверхностях и сообщающие им невыносимо мрачный облик. Эти блики «пятнают» гребень шлема у воина на заднем плане, круглую железную дверную ручку, рукоять и – последняя изящная пуанта – верхнюю часть клинка, словно только что наточенного для убийства.



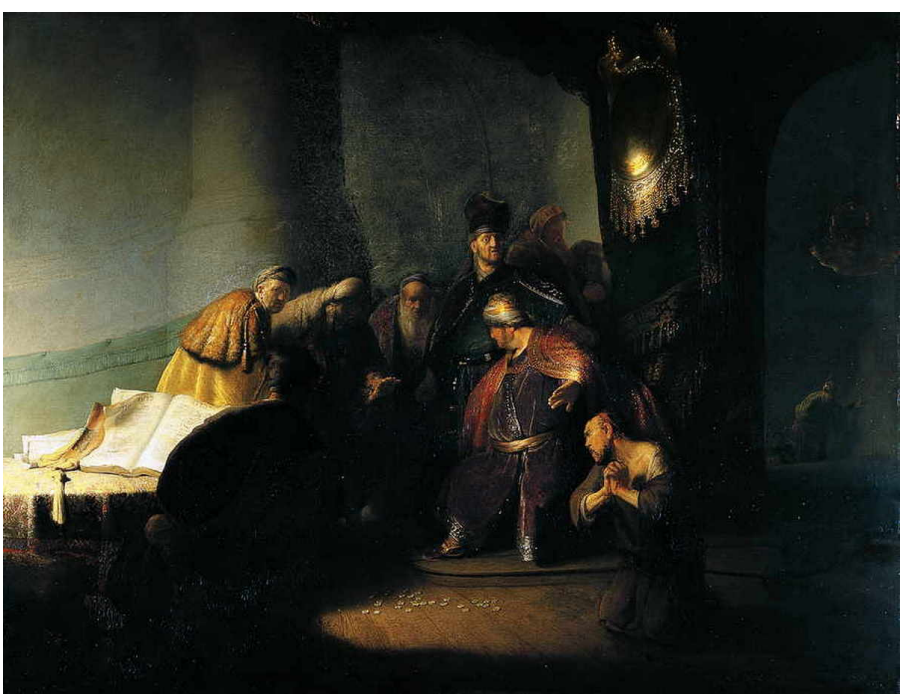
Рембрандт ван Рейн. Самсон и Далила. 1628. Дерево, масло. 61,4 × 40 см. Картинная галерея, Государственные музеи, Берлин

Рембрандт глубоко чувствовал эмоциональную значимость, *весомость* вещей. Опись его имущества, составленная в 1656 году, во время банкротства, свидетельствует, что он, как запасливая белка, тащил к себе в дом что ни попадя, от доспехов и оружия до черепов и раковин, а также владел более традиционной коллекцией бюстов и гипсовых слепков[293]. Трудно сказать наверняка, когда именно он начал с такой жадностью собирать любопытные предметы, хотя, судя по регулярно появляющимся на разных картинах одним и тем же элементам бутафории, например восточным тюрбанам и ятаганам, он пристрастился к

коллекционированию еще в юности, в лейденские дни. Однако блестящее умение переносить их материальную текстуру на холст он, по крайней мере отчасти, обрел, изучая тогдашние голландские натюрморты. И несмотря на то что в его творческом наследии можно найти всего одну-две картины, относящиеся к этому жанру, он, безусловно, был одним из наиболее выдающихся голландских художников-натюрмортистов. Холодный свет, своими лучами словно полирующий на его картинах поверхность избранных предметов, весьма напоминает освещение, которое использовали в двадцатые годы XVII века признанные мастера жанра, например Питер Клас. Подобно им, Рембрандт предпочитает приглушенную, почти монохромную цветовую палитру красок, которые накладываются на светлый грунт, состоящий из животного клея и мела, и уже по этой основе наносит тонкий слой желтой охры и свинцовых белил. Прозрачное сияние, которое он столь виртуозно воссоздает, одновременно словно подчеркивает материальную природу металлов и парадоксальным образом убеждает зрителя в их бесплотности. Подобная техника соответствовала расхожим взглядам, бытующим в протестантской культуре того времени, и весьма угождала патрицианским заказчикам, которые с удовольствием демонстрировали обилие драгоценных предметов и вместе с тем с притворным праведным негодованием осуждали их суетность и тщету. А Лейден, славный множеством искусных ювелиров и изготовлявших шпалеры, бархат и атлас ткачей, как нельзя более подходил молодому художнику, желающему усовершенствовать умение изображать их на холсте. Первый ученик Рембрандта Герард Доу, который поступил к нему в 1628 году в возрасте четырнадцати лет, станет знаменитым мастером, виртуозно передающим свет, сияние, блеск, первым из так называемых «fijnschilder». Однако для Доу воспроизведение блестящей поверхности материальных объектов стало самоцелью. Напротив, для Рембрандта оно служило лишь средством сделать историю убедительнее.

Блеск благородного металла, разумеется, прежде всего приковывает взор на картине, которую Гюйгенс превозносил как «шедевр, не уступающий никаким полотнам итальянцев и даже удивительным красотам, дошедшим до нас из глубокой древности». Речь идет о «Раскаявшемся Иуде, возвращающем сребреники», а монеты (ровно тридцать, можете пересчитать), которые он с силой отшвырнул, раскатились по деревянному полу и лежат на световом пятне, перед пораженными саддукеями. Пентименто возле правого колена Иуды весьма многозначительно свидетельствует, что сначала Рембрандт намеревался показать

рядом с ним кошель для денег, но затем стер его, дабы ничто на картине не отвлекало взора от рокового серебра. Свет Откровения, как всегда проникающий на сцену картины слева, с типичным для Рембрандта безразличием к оптической логике озаряет предметы, которые художник так или иначе ассоциирует с монетами: это эмблемы неправедно нажитого богатства, расшитый плащ и тюрбан сидящего первосвященника, а также поразительный сияющий серебром и золотом тасс, щит Торы, со свисающими цепочками и украшениями. Возможно, это что-то вроде очередной разновидности автографа, наподобие включения в картину собственного портрета, ведь голландское слово для обозначения художника, «schilder», этимологически восходит к слову «schild» («щит»), по легенде, первой работе, которую выполнили нидерландские художники. Судя по подготовительному эскизу, Рембрандт планировал разделить фигуру Иуды на две отчетливо различимые половины, левую – темную и правую – светлую[294]. Однако впоследствии он, повинуясь гениальному порыву вдохновения, включил в картину ослепительно-ярко освещенный стол, на котором возлежит огромная книга, Талмуд или Священное Писание, поскольку она, в свою очередь, словно изливает потоки света на изумленных первосвященников и старейшин, один из которых, с маленьким черненьким глазком и с разинутым ртом, воззрился прямо на созерцателя.



Рембрандт ван Рейн. Раскаявшийся Иуда, возвращающий сребреники. 1629. Дерево, масло. 79 × 102,3 см. Частная коллекция

В основе этой картины лежал куда более честолюбивый замысел, чем в основе берлинского «Самсона», и по крайней мере местами она не так удачна. Архитектурный фон, как это часто бывает у Рембрандта, скорее создает нужную атмосферу, нежели отличается пространственной точностью. Бахрома, которая тянется вдоль стены от спины склонившегося первосвященника, кажется повисшей в воздухе, а часть покоя под балдахином с одной стороны и большая колонна и задняя стена – с другой странным образом разъединены. Впечатление некоей пространственной несогласованности усиливает покрытый трещинами задний план непосредственно позади первосвященников. Обращенная спиной к зрителю фигура на переднем плане, затененный силуэт которой образует контраст к столу и книге на нем и тем более подчеркивает их сияние, уже превратилась у Рембрандта в некий шаблон и была в 1628 году использована дважды: для создания облика Иосифа в картине «Симеон с Младенцем Христом во храме» и Петра – в картине «Диспут двух старцев».

Однако все эти незначительные погрешности меркнут по сравнению с той ее чертой, которую сам Гюйгенс выделил в качестве главной, наиболее волнующей и достоверной: это удивительный образ Иуды, дошедшего до предела страданий, готового повеситься от отчаяния, в горести ломающего руки; тело его искажено судорогой отвращения к самому себе и раскаяния, он не в силах оторвать взор от денег. Как пишет Гюйгенс, «он кричит, он умоляет о прощении, но лишен всякой надежды, на лице его – печать безнадежности, взор его дико блуждает, он явно рвал на себе волосы, его одеяния изодраны, руки судорожно заломлены, он столь сильно стиснул пальцы, что, кажется, не в силах будет более разжать их. Он упал на колени, повинуясь безотчетному порыву, и все его безобразное тело сотрясают жалобные рыдания»[295].

Это пример всецело основанной на эмоциях, интуитивно прибегающей к телесным аналогиям, абсолютно субъективной интерпретации. За подобный наивный антиисторизм современных комментаторов, не говоря уже о посетителях музеев, оставленных без попечения экскурсовода, весьма сурово порицает академическая наука. Однако излияния Гюйгенса – наиболее обширный комментарий из тех, что оставлены о творчестве Рембрандта его современниками, а его автор – один из самых

образованных людей того времени. Однако, едва узрев стихийную трагедию на сцене, обезоруженный увиденным Гюйгенс настолько забывает о своем философическом хладнокровии, что щедро награждает картину несуществующими деталями. В самом деле, глядя на Иуду, нельзя сказать, что он рвал на себе волосы. Но Гюйгенс играет свободными ассоциациями: ведь и Рембрандт наверняка хотел, чтобы внешность Иуды, с его грубо обкорнанными волосами, свирепостью и низменностью всего облика, вызывала в памяти созерцателя свойственные иудеохристианской традиции представления о скорби и горе, сопровождающемся вырыванием волос. Рембрандт очень рисковал, вызывая у Гюйгенса отклик на свою картину, совершенно не сочетающийся с соблюдением норм ученого декорума. Взирая на Иуду, придворный перестал быть придворным и предстал в совсем иной роли, под совершенно иной маской христианского поэта, переводчика Джона Донна; он реагирует на увиденную сцену так, словно она вовлекает его в свой вымышленный мир и превращает его, а вместе с ним и читателя-зрителя в непосредственного свидетеля горестного раскаяния. Завершая описание Иуды, Гюйгенс удивительным образом замечает, что готов-де противопоставить ее «всем изысканным картинам, созданным на протяжении веков [omni saeclorum elegantiae oppono]». Именно такого непосредственного эффекта и добивался Рембрандт. И Гюйгенс осознал, что его протеже достиг этой глубины воздействия, только решительно порвав с классическими канонами исторической живописи, с ее гладкой и плавной утонченностью и великолепием античных статуй. Гюйгенс откликнулся на подобный полет воображения, который обыкновенно бывал не под силу Ливенсу, а если уж тот и отваживался, то по большей части летел вверх тормашками и так и норовил шмякнуться в грязь. Потому-то Гюйгенс и убеждал Ливенса всецело посвятить себя своей «сильной стороне», портретной живописи, «ведь в том, что мы обыкновенно именуем исторической живописью, он [Ливенс], несмотря на свой удивительный талант, едва ли способен сравниться с Рембрандтом, наделенным живым воображением».

Признавая, что двое явно провинциальных и *относительно* неученых живописцев уже создали произведения, которые могут соперничать с картинами настоящих прославленных гениев, вроде Рубенса и Гольциуса, Гюйгенс пребывал в замешательстве. С одной стороны, он преисполнялся гордости, и немалой, за свою родину. Рембрандт и Ливенс были живым доказательством того, сколь нелепа и абсурдна вера в «благородство крови». И хотя, разумеется, Гюйгенс никого не стал бы уверять, будто в

Голландской республике царит всеобщее равенство, он всячески подчеркивает *природное* дарование своих протеже, предполагая, что подобный стихийный гений не случайно родился именно у него на родине. Он даже склонен несколько преувеличивать их низкое происхождение и посредственное образование. Однако, неизменно настаивая на том, что они «ничем не обязаны своим учителям и всем – своему природному таланту», он выносит в особенности Рембрандта за рамки классической традиции, сводящей ремесло живописца к простому умению, «ars», и вышколенности, выучке, «disciplina». На сей счет у Гюйгенса не было никаких сомнений. Выразив восхищение терзаемым раскаянием рембрандтовским Иудой, в котором он увидел антитезу «всем изысканным картинам, созданным на протяжении веков», он продолжал:

> «Вот что я хотел бы сказать наивным, неискушенным созданиям, утверждающим, будто в наши дни нельзя написать на холсте или выразить в слове ничего, что не было бы уже создано или сказано в прошлом. Я заявляю, что ни Протоген, ни Апеллес, ни Паррасий не сумели бы ни при жизни, ни воскресни они сейчас написать человеческую фигуру и выразить охватившие ее сложные чувства так, как это под силу голландскому юнцу, безбородому сыну мельника. Даже сейчас, когда я пишу эти строки, меня не покидает безграничное удивление. Ты заслужил великую честь, о Рембрандт! Перенести Трою, более того, всю Азию в Италию – не столь великий подвиг, как увенчать лаврами Греции и Рима голландцев, и все это совершил голландец, ни разу не покидавший своего родного города»[296].

Стоит обратить внимание на выбор гиперболы. Приводя аллюзию на «Энеиду» Вергилия, Гюйгенс, чрезмерно преувеличивая даже для античного поэта, утверждает, что Рембрандт затмил подвиг Энея, «перенесшего Трою… в Италию», то есть *ставшего предком основателя Рима*! С одной стороны, Гюйгенс восхищался безоглядным безрассудством своих протеже, их пренебрежением художественными конвенциями, нормами классического искусства. Ему казалось, что оно в чем-то созвучно тем чудесам храбрости и самоотверженности, которыми сопровождалось спасение их родины – Голландии, ведь она также смело переписывала историю, превосходила доблестью греков и римлян и ждала появления собственного Гомера, собственного Вергилия. Впрочем, с другой стороны, Гюйгенс не мог не пожурить свой дуэт за то надменное безразличие к

самосовершенствованию, которое он демонстрировал на каждом шагу. Ливенс был упрям и необычайно обидчив, «он либо отвергает всякую критику, либо, соглашаясь с нею, принимает ее крайне неохотно, с раздражением и обидой. Эта скверная привычка, вредная в любом возрасте, грозит гибелью в человеке, еще столь юном». Ни один из них и слышать не хотел о путешествии в Италию. «Разумеется, это глупое предубеждение, недостойное людей столь блестящих! Если бы кому-нибудь удалось избавить их от этого предрассудка, он воистину дал бы им то единственное, чего недостает их творческим способностям… Сколь бы я преисполнился радости, если бы они воочию увидели создания Рафаэля и Микеланджело. Сколь быстро они бы превзошли их всех, и отныне это итальянцы приезжали бы в Голландию, дабы учиться у наших соотечественников. Если бы только эти молодые люди, рожденные вознести искусство на небывалую высоту, лучше разбирались в собственных чаяниях и стремлениях!»

Что ж, хорошо: так больше или меньше они должны были походить на Рубенса? Гюйгенс и сам не мог решить, втайне восхищаясь той уверенностью, с которой они решительно отвергали его предложение набраться уму-разуму в Италии, как следует истинным ценителям искусства, и одновременно, по той же причине, сожалея об их юношеском упрямстве. Дилемма, случайно выявленная Ливенсом и Рембрандтом, на самом деле обнажила и некий порок в его собственном интеллектуальном темпераменте. Дело в том, что Гюйгенс одновременно был и гуманистом, космополитом, намеревавшимся возвести городскую виллу в стиле Палладио на площади Плейн, где некогда был разбит огород графа Голландского, и кальвинистом, патриотом, поборником исконной голландской простоты и безыскусности. Нервно вертясь на стуле, примеряя то одну роль, то другую, он, по крайней мере, нисколько не сомневается, что поймал двух странных, чудесных птиц. Пожалуй, он не мог винить их в недоверии ко всему чужеземному, ведь он отдавал себе отчет в том, что голландцы их поколения, сколь бы прискорбно провинциальны они ни были, абсолютно убеждены, что они – пуп земли, ну по меньшей мере торговый. Кроме того, он осознавал, что при том распространении, какое получили в республике гравированные репродукции, в том числе итальянских мастеров, при той быстроте, с которой формируются художественные коллекции, включающие в себя и лучшие картины итальянцев, Ливенс и Рембрандт едва ли захотят тратить время и усилия на путешествие через Альпы, когда у них и в Лейдене работы непочатый край.

> «Считаю своим долгом заявить, что никогда не встречал людей, каковы бы ни были их возраст и род занятий, столь самозабвенно преданных своему делу. Воистину, сии юноши дорожат временем, помышляя лишь о своем призвании. Удивительно, что даже в невинных развлечениях юности видят они пустую трату времени, словно они уже обременены годами и давно забыли о безумствах младости».

Эта безраздельная сосредоточенность на работе внушала Гюйгенсу и восхищение, и некоторую тревогу, ведь он привык повторять почерпнутую в трудах гуманистов мантру, что надлежит во всем проявлять умеренность. Рубенс, воплощение спокойствия и невозмутимости, доказал, что это условие неослабевающей творческой продуктивности. Однако эту парочку словно бы преследовали фурии. Гюйгенс трепетал при мысли, что они уже поражены медленным изнуряющим недугом, частенько выбирающим своей жертвой художников, – той самой меланхолией, которая, по мнению историков искусства, всецело завладевает их талантом и которая, погасив светоч воображения, «ingenio», неизбежно рано или поздно ввергнет их во мрак и в скорбь.

III. Верой единой

Существуют странствователи и домоседы. Голландцы, сделавшиеся самыми знаменитыми географами, картографами и первооткрывателями, с одинаковой уверенностью прокладывавшими маршруты на бумаге и в открытом море, одновременно, на удивление всей Европе, были самыми что ни на есть домоседами. Вот и Рубенс, отправляясь в очередное путешествие ради установления недостижимого мира, мечтал о безмятежном покое в стенах своего дома и о тихой идиллии сада. За долгие годы он вдоль и поперек изъездил всю Европу, куда только не отправляясь по своим делам и по поручениям сильных мира сего. Он знал как свои пять пальцев набережные Остенде и Кале, излюбленные разбойниками горные перевалы в Альпах и Апеннинах, плоты и переправы на Рейне и Маасе, дороги Англии и рейды Голландии. Хотя он ничего сейчас так не желал, как расположиться в своем летнем павильоне, и хотя был безмерно разочарован махинациями монархов и их министров, он до сих пор не разуверился в возможности перемирия. Поэтому его карету в сарае на Ваппере следовало всегда держать в исправности. Гюйгенс и Хонтхорст, Ван Дейк и ван Вен были неутомимыми путешественниками. Ливенс будет искать счастья в Англии и в Антверпене, а его младший брат Дирк умрет в Ост-Индии[297]. Напротив, семья Рембрандта никогда не уезжала из Лейдена, а пока он не увлекся Саскией ван Эйленбург, его передвижения ограничивались Амстердамом, Лейденом да, возможно, Гаагой. Однако это не превращает его в провинциального сыча. Даже в ранних его рисунках ощутим интерес к чужеземным культурам, значительно более глубокий, чем у многих его современников. Он не ограничивается тюрбанами и слонами. Позднее Рембрандт будет коллекционировать миниатюры эпохи Великих Моголов и творчески переосмыслять их в своих собственных гравюрах и рисунках. На его картинах, рисунках и офортах можно увидеть африканцев и славян, мусульман и евреев, яванские кинжалы и польские стремена.

И если он ни за что не хотел следовать настоятельным советам Гюйгенса и ехать в Италию, хотя только так, по мнению патрона, он мог реализовать свой потенциал и стать художником высочайшего уровня, то причиной тому было не отсутствие страстного интереса к итальянским мастерам. Многим из них: Рафаэлю и Микеланджело, Корреджо и Леонардо – он так или

иначе отдал дань в своих работах, а Тициан в зрелые годы будет означать для него не меньше, чем Рубенс – в юности. Но если мы не в силах вообразить Рембрандта, делающего наброски на поросшем одуванчиками Палатинском холме или усердно зарисовывающего древности Капитолия, то этому можно найти объяснение. В одной, фундаментальной, сфере Рембрандт испытывал глубокое равнодушие к следованию античным образцам. Это не означает, что его не увлекала античная история. Греческий и римский эпос, сохранившиеся фрагменты античной литературы чрезвычайно его занимали. Апеллес Косский был для него соседом вроде Ливенса. Однако его нисколько не привлекала античная философия. Классическая философия, как ее преподавали в университетах, исходила из того, что наиболее возвышенные идеалы Античности воплощены в скульптуре, а посему всем серьезным ученикам живописцев надлежит на начальной стадии копировать ее неустанно. В свою очередь, эти скульптуры были осязаемым выражением философского идеализма, сформулированного в эстетике Платона и Аристотеля, которая видела в искусстве материальное соответствие Божественной идее. В таком случае задача искусства состоит в том, чтобы облагородить природу, очистив ее от грязи повседневной жизни, в том, чтобы приблизить реальное к идеальному, материальное – к невыразимому, плоть – к духу. Искусство якобы не предполагает репортерских очерков о реальном мире, оно лишь преобразует реальный мир.

А Рембрандт не хотел преобразовывать мир на холсте, по крайней мере так, как это понимали приверженцы Античности. В этом смысле критики, которые в конце его жизни порицали художника за грубое пренебрежение эстетическим декорумом, были вполне правы, и, наоборот, ошибался Ян Эмменс, предположивший, что подобная оценка есть по сути своей проекция наших вкусов и суждений и анахронизм. На протяжении всей своей карьеры Рембрандт пытался не столько разглядеть Бога в человеке, сколько человека – в Боге.

Это касается также царей и юных пастушков. Его Давид – это не идеал мужской красоты с совершенной мускулатурой, каким он предстает у Микеланджело. Это нервный отрок, перебирающий струны арфы, дабы успокоить болящий дух безумного царя. Рембрандт ставит драму взглядов и жестов, приковывая внимание зрителя к глазам и рукам персонажей. Персты Давида плавно скользят по струнам, голову его украшает едва намеченная тонкими мазками диадема. Несмотря на то что этот фрагмент картины подвергся значительной ретуши, на нем все равно можно различить левую руку Саула, всеми перстами впившуюся в

подлокотник трона, словно речь идет о жизни и смерти, тогда как персты правой руки, помещенные в неподвижном центре картины, сжимают древко копья, которое он готов метнуть в ненавистного юнца-пастуха, с такой силой, что кажется, будто костяшки треснут, как только царь утратит остатки самообладания. Рембрандт явно учитывал данное ван Мандером описание глаз Саула, как они показаны на картине Луки Лейденского, «столь преисполненных тщательно скрываемого страха, что не в силах узреть внешний мир»[298]. В самом деле, глаза изображенного Лукой Саула словно погружаются глубоко в орбиты и сужаются между набухшими веками, когда он отворачивается от, как ни странно, весьма невзрачного Давида, стоящего перед ним и перебирающего струны арфы. Однако царь Саул показан здесь в гротескном облике, он согбен под бременем терзающей его злобы. Напротив, у Рембрандта Саул глядит куда-то вбок, на арфиста и на что-то скрывающееся за его спиной. Его голова составляет странное противоречие роскошным царским одеяниям. Как обычно, Рембрандт тщательно продумал и подробно выписал все осязаемые детали: шелковые извивы венчающего чело Саула тюрбана, положенные короткими мазками желтой, синей и белой краски, призваны контрастировать с грубой лепкой, которая создает неуравновешенное лицо безумного царя. Его глаза обведены кольцом крохотных капель розовой и красной краски, и оттого они кажутся бессонными, беспокойно перебегающими с предмета на предмет, не в силах нигде остановиться, а щеки обросли неряшливой щетиной. Кажется, будто дух его пребывает в крайнем смятении и он замышляет некое злодейство.

Эта картина Рембрандта пользовалась популярностью, и потому, возможно, в тридцатые годы XVII века с нее была написана копия, затем послужившая основой для гравюры антверпенского художника Виллема ван дер Лёува. Насколько утонченное мастерство требовалось, чтобы столь виртуозно запечатлеть душевный недуг, свидетельствует грубость исполнения гравюры, где тревога и коварный расчет, царящие на лице Саула, сменились безжалостной гангстерской жестокостью. Гравюру сопровождает стихотворение Корнелиса Племпа, усиливающее мелодраматический эффект: «Глаза Саула наливаются желчью; / злобы и горечи исполнен его разум; / словно черви, гложут они его чрево»[299]. Хотя стихотворение Племпа – не более чем пересказ событий, и без того понятных каждому, кто смотрит на гравюру, оно тем не менее напоминает, что драмы на сюжеты Священного Писания, приближавшие его персонажей к реальному миру, представлялись в Нидерландах не только на холсте и бумаге. И стихотворения на библейские темы,

и сценические постановки часто брали за основу популярные библейские сюжеты, например истории Самсона и Эсфири, и превращали их в драматические действа, понятные даже неподготовленному читателю или зрителю. Искусство и литература стремились внушить христианину как можно более живые и непосредственные чувства по отношению к Священному Писанию. В 1626–1635 годах в Лейдене перевели и издали Государственную Библию, официальный, авторизованный голландский ее вариант, и отныне ни один голландский город не мог сравниться со славой Лейдена, твердыни Слова Божьего. С точки зрения лейденских столпов кальвинистского общества и проповедников, Амстердам был подозрительно светским городом, а Утрехт с вызывающей терпимостью относился к католическому богослужению.

Рембрандт ван Рейн. Давид, играющий на арфе перед Саулом. Ок. 1629. Дерево, масло. 61,8 × 50,2 см. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне

Поэтому неудивительно, что Библия и комментарии к ней столь часто фигурируют в картинах Рембрандта и Ливенса на исторические сюжеты. Оба художника с наслаждением передают фактуру старинной велени, пожелтевшего пергамента, измятой бумаги, потрескавшейся кожи. В хранящейся в Рейксмюзеуме «Старухе за чтением» (с. 268) древний текст и увядшая, морщинистая кожа пророчицы Анны, моделью для которой, возможно, послужила мать Рембрандта Корнелия, наделены одинаковым достоинством и благородством. Ни книга, ни

пророчица не обречены смерти. Бумага словно живет собственной жизнью и светится изнутри, страница приподнимается будто сама собою, а не под дуновением легкого ветерка. Впрочем, воздать должное физическому присутствию Библии в культуре, столь глубоко проникнутой протестантизмом, означало не просто изобразить Библию буквально, включив во вполне конвенциональное историческое полотно в качестве благочестивого театрального реквизита. Это означало найти некий протестантский эквивалент тех атрибутов католического богослужения, что были уничтожены в ходе Реформации: икон, символов, житий святых, – всему издавна привычному изобилию образов, царящему в Католической церкви и одобряемому ее богословской доктриной. Изображения святых, пророков и апостолов в барочных церквях были призваны мистически воздействовать на верующего, приводя его в подобное трансу состояние экзальтации. Наряду с христианскими таинствами, мощным потоком религиозной музыки и приемами моделирования пространства и освещения, от которых у прихожан в восторге захватывало дух, эти образы помогали достичь христианского экстаза здесь, в земном мире. Поэтому, великолепно осознавая задачи церковной живописи, Рубенс изображал на своих алтарных картинах фигуры в человеческий рост или больше, использовал эффектные, предельно насыщенные цвета и загромождал передний план множеством теснящихся тел.

Кальвинизм требовал прямо противоположного. Истинная задача автора картин на религиозные сюжеты, по мнению кальвинистов, состояла в том, чтобы верующие осознали необходимость повиноваться Слову Божию, явленному как Откровение в Библии. Гюйгенс, безусловно разделявший протестантскую доктрину, готов был без колебаний подписаться под ее максимой: «Sola Scriptura, Sola Gratia, Sola Fide»[300]. А поскольку обрести спасение можно было единой верой, допускалась лишь та разновидность христианского искусства, что максимально полно позволяла верующему познать истину Священного Писания и прежде всего вдохновляла на молитву, важнейшую составляющую протестантизма. Существовали картины, которые можно было повесить на стенах дома, чтобы взирать на них во время молитв, и ни один проповедник в здравом уме не счел бы, что они тщатся затмить или превзойти Слово Божие. Разумеется, в соответствии с протестантской доктриной они имели меньший формат, персонажи этих картин не выказывали столь бурного волнения или восторга, как это было принято в католической традиции, обилие пышных

декоративных элементов и сложных архитектурных деталей сурово осуждалось. Таким образом, перед художниками, склонными, подобно Рембрандту и Ливенсу, к визуальной драматургии, ставилась сложная задача: создать такие полотна на библейские сюжеты, которые избегали бы вульгарной зрелищности, но сделали бы Священное Писание неотъемлемой и непосредственной частью жизни верующих. Рембрандту достаточно было бы поужинать в гаагском доме Гюйгенса, внимать молитвам, в том числе и благодарственным, написанным самим Константином, и увидеть, как все его домочадцы, включая слуг, собираются после ужина слушать ежедневное чтение Священного Писания и сообща молиться, и он тотчас догадался бы, что делать.

Но существовали и другие соображения. В конце двадцатых годов XVII века толкование Библии было неразрывно связано в Голландии с политикой. Когда в должность вступил новый штатгальтер Фредерик-Хендрик, из изгнания возвратились многие ведущие ремонстранты, включая Иоганна Уотенбогарта и красноречивого богослова Симона Episкопия, которому в 1619 году выпал на долю неблагодарный труд – защищать дело ремонстрантов перед Дордрехтским синодом. И они отнюдь не склонны были забывать старые обиды. Поняв, что новый штатгальтер, в отличие от его предшественника Морица, не станет применять силу для разгона молитвенных собраний ремонстрантов, их лидеры, в том числе Гуго Гроций, находившийся на безопасном расстоянии, во Франции, вернулись к обсуждению вопроса о христианской веротерпимости[301]. Позиции противников однозначно определились. Наиболее яростный из контрремонстрантских пропагандистов Генрик Арнольди по-прежнему настаивал на насаждении абсолютного религиозного единообразия, если понадобится, насильственными методами, и утверждал, что терпимость, например к лютеранскому богослужению, а тем более к католикам и евреям, равносильна разрушению протестантской веры изнутри. Если проявлять такую слабость, то войну против испанского тирана и легионов антихристовых можно было и вовсе не начинать. Напротив, Episкопий в своем трактате «О свободе веры» («Vrye godes-dienst») говорил, что, поскольку в основе всех христианских конфессий лежат одни и те же принципы, не стоит устанавливать суровое, неукоснительное религиозное единообразие в тех вопросах, по которым все равно не сойтись. Исходя из этой предпосылки, Episкопий заявлял, что готовность принять самые разные интерпретации Священного Писания и разные формы богослужения не только возможна, но и необходима, так как

предотвратит безумие фанатиков, которые однажды уже развязали в Нидерландах и в других европейских странах всеобщую Религиозную войну[302].

Лука Лейденский. Давид, играющий на арфе перед Саулом. Ок. 1508. Гравюра резцом. Британский музей, Лондон

Хотя Арнольди служил в Дельфте, а Епископий – в Амстердаме, Лейден, крупнейший центр академического богословия, не мог оставаться в стороне от конфессиональных споров, разгоревшихся с новой силой. А поскольку и в университете, и в городском совете обладающие численным большинством контрремонстранты окопались прочнее, чем в

любом другом городе Голландии, всякому молодому лейденскому художнику, решившему подвизаться на поприще исторической живописи, требовалась немалая осторожность и хитроумие, чтобы обойти скрытые рифы теологических дебатов. Разумеется, Рембрандт учился у живописцев, исповедовавших католицизм, и был связан с ремонстрантами. Впрочем, это не означает, что его исторические полотна, написанные в конце двадцатых годов XVII века, следует рассматривать как грубое орудие конфессиональной пропаганды. Напротив, в целом их стиль отличался гибкостью, которую он, возможно, культивировал сознательно, не обнаруживал чрезмерной склонности ни к одной конфессии и мог прийтись по вкусу как умеренным, так и фанатикам. В конце концов, его отец, его братья, он сам вполне могли принадлежать к весьма многочисленной части общества, которая даже в этой известной своим религиозным рвением стране не принимала активного участия в жизни какой-либо христианской общины и на существование которой власти закрывали глаза, до тех пор пока в Голландии не восторжествует теократия. Поэтому в нарративных приемах, к которым Рембрандт прибегал в картинах конца 20-х годов XVII века, можно увидеть пример принципиальной широты теологической мысли. С одной стороны, универсальный и глубоко непосредственный художественный язык, отличающий его картины на религиозные сюжеты, вполне соответствует призывам Епископия к экуменическому единению, основанному на общей сущности любых христианских взглядов. Но с другой стороны, пророки и апостолы Рембрандта, обитающие в кельях или скудно обставленных покоях, темных, голых пространствах, пронизанных лучами евангельского света и Откровения, едва ли могли чем-то оттолкнуть среднестатистических кальвинистов.

Ну как, скажите на милость, ему удалось выдумать протестантского святого Петра? Разумеется, в Риме культ этого апостола переживал расцвет, казавшийся особенно ярким после непродолжительного забвения: апогеем его стали предполагаемая гробница и великий престол, «cathedra Petri», который Бернини выполнит в виде чудесным образом воспарившего трона, несомого на кончиках перстов Учителями Церкви и залитого потоком Божественного света. Около 1616 года Рубенс написал Петра, в натуральную величину, в пышных одеяниях, в героической позе. А в 1637 году город Кёльн заказал Рубенсу алтарную картину на сюжет жития этого святого по выбору живописца. (Давно ли он вспоминал об этом городе и доме на Штерненгассе, откуда почти не отлучался его отец?) А сюжетом, который он избрал, возможно памятуя о шедевре Караваджо в

церкви Санта-Мария дель Пополо, стало распятие его святого тезки вверх ногами. Распятие святого Петра, совершенное по его собственной просьбе вверх ногами, пользовалось большой популярностью, ведь, согласно легенде, он объявил, что в своем смирении не осмелится умереть, подобно Учителю. А нескончаемый диспут по поводу того, был ли он привязан к кресту веревками или прибит гвоздями, обеспечивал таким художникам, как Мартен де Вос (выбравший веревки) и Рубенс (отдавший предпочтение гвоздям), долго не ослабевающий всплеск интереса к их работе. Существовали и другие эпизоды жития, излюбленные художниками: чудесный улов рыбы, отречение от Христа, принятие из рук Христа ключей от Царства Небесного. Петра дважды заточали в темницу: сначала царь Ирод, а затем – римский император Нерон. Но если Петр в узилище и привлекал внимание художников, например Хендрика ван Стенвейка в 1621 году, они почти неизменно изображали его чудесное освобождение ангелом.

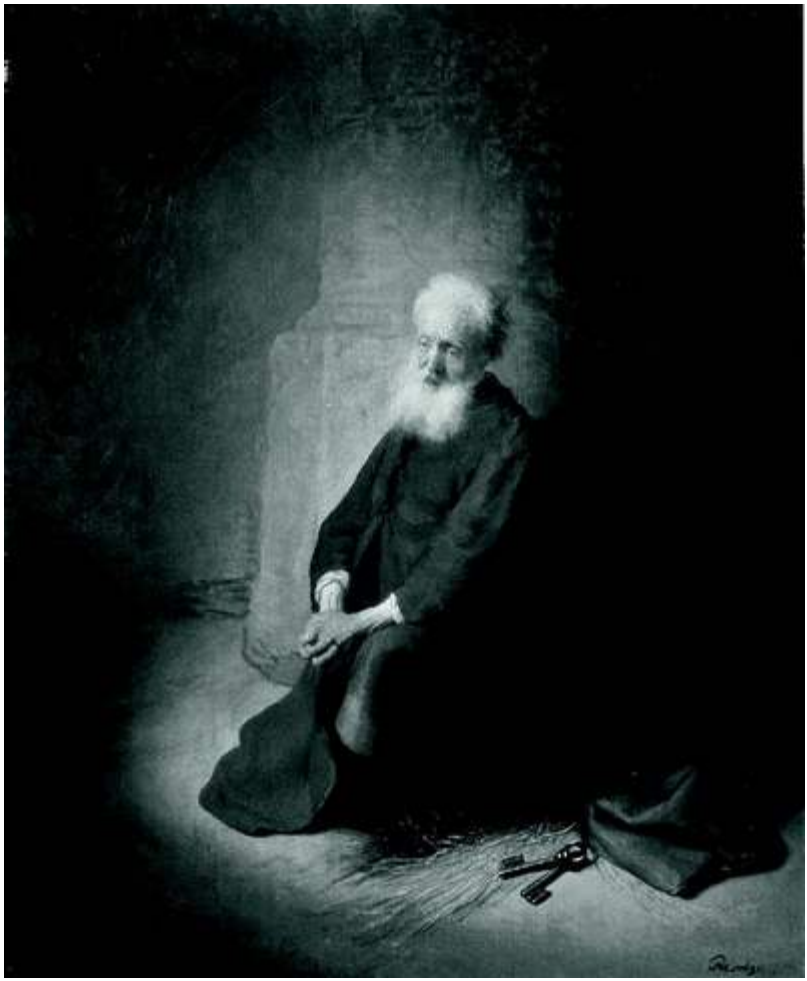
Однако Петр Рембрандта – не римский, а лейденский. Он считался святым покровителем города по крайней мере с XIII века[303]. Несмотря на все реформистское рвение, охватившее город, его герб по-прежнему украшали скрещенные ключи, воспринимавшиеся в том числе как два рукава Рейна, а самая его пышная и великолепная церковь – Синт-Питерскерк была освящена во имя святого Петра. Впрочем, внутреннее убранство церкви лишилось всех атрибутов, указывающих на святого, поэтому и у Рембрандта апостолу надлежало предстать в совершенном одиночестве, даже без веревок и без петуха. Наиболее важный его атрибут – ключи лежат на соломе и привлекают внимание зрителя в не меньшей степени, чем лик святого. Однако он явно пребывает не в римской, а в иудейской темнице, у царя Ирода. Рембрандт продуманно и изящно чуть видоизменяет римский, католический мотив ключей, превращая его в универсальный христианский, ведь ключи на картине не только отсылают к грядущей роли Петра – привратника Царства Небесного, но и указывают на его нынешнее заключение в темнице. По сравнению с гравюрой ван Сваненбурга по оригиналу Абрахама Блумарта, на которой Петр окружен многочисленными атрибутами своего статуса и показан на фоне скалистого пейзажа, где он, по преданию, воспринял «новую заповедь», Петр Рембрандта, преклонивший колено, всецело исполнен страстного энтузиазма и раскаяния. Так, Блумарт наделяет святого Петра жестом, традиционно ассоциирующимся с раскаянием: он заламывает руки, как Иуда у Рембрандта. Однако на этой картине Петр складывает узловатые руки, сжимая огромные грязные

большие пальцы, словно в молитве, и это впечатление усиливают его приоткрытые губы, видимые под белоснежным пухом бакенбард. Девять рядов старческих и мимических морщин, избороздивших чело святого и тщательно, скрупулезно, едва ли не чрезмерно выписанных белой краской целой сетью мельчайших мазков, можно прочитать, словно книгу раскаяния, сочиненную живописцем. А тот факт, что в этом персонаже Рембрандту удалось создать гениальный образ кальвинистской вины, подтверждает история картины: ее приобрел Жак Спекс, могущественный совладелец Ост-Индской компании, инициатор голландской торговли с Японией и губернатор Батавии.

Рембрандт ван Рейн. Диспут двух старцев. Ок. 1628. Дерево,

масло. 72,3 × 59,5 см. Национальная галерея Виктории, Мельбурн

В лейденской ратуше Петр вместе с Павлом, еще одним апостолом и столпом христианской Церкви, появляется на боковой створке «Страшного суда» кисти Луки Лейденского. Кроме того, в 1527 году Лука награвировал Петра и Павла, расположившихся на фоне пейзажа и что-то оживленно обсуждающих. Как было убедительно доказано, именно эта гравюра послужила Рембрандту «визуальным претекстом» для великолепной картины «Диспут двух старцев», находящейся сейчас в Мельбурне[304]. Камнем преткновения, сделавшимся предметом публичных дебатов в Антиохии, стала для апостолов готовность Петра принять иудейский запрет на вкушение пищи в обществе неевреев-язычников, излагаемый во второй главе Послания к галатам. В глазах Павла повиноваться иудейскому закону означало постыдно отречься от всемирной миссии Евангелия, и Павел «лично противостал» Петру, «потому что он подвергся нареканию». Рембрандт перенес эту сцену в некий покой и не стал показывать ни ключи, ни меч, традиционные атрибуты этих святых, поэтому нет ничего удивительного в том, что первый обладатель картины художник Жак де Гейн III, портрет которого впоследствии выполнил Рембрандт, в 1641 году в своем завещании описал ее просто как «изображение двоих старцев, увлеченных диспутом. Один из них держит на коленях большую книгу, в комнату врывается поток солнечного света»[305].



Рембрандт ван Рейн. Святой Петр в темнице. 1631. Дерево, масло. 59,1 × 47,8 см. Частная коллекция

Впрочем, возможно, как проницательно предположили Кристиан Тюмпель и Джон Грегори, что апостолы показаны не отчетливо узнаваемыми именно потому, что призваны олицетворять противоположные стороны в спорах о веротерпимости, бушевавших в ту пору не только в Лейдене, но и во всей остальной республике[306]. В таком случае высказанные Павлом в Антиохии взгляды, явно склоняющиеся к экуменизму, будут соответствовать готовности принять чужое мнение, свойственной ремонстрантам, а провозглашаемое Петром первенство Закона – ортодоксальным убеждениям непреклонных контрремонстрантов. Эти аналогии окажутся не совсем точными, ведь Павел много лет слыл неоспоримым воплощением кальвинистского героизма и с точки зрения протестантского богословия отнюдь не славился мягкостью и терпимостью.

Впрочем, не исключено, что Рембрандт писал эту картину для заказчика вроде Гюйгенса: официально несгибаемого контрремонстранта, но в душе куда более прагматичного и терпимого кальвиниста. В любом случае изображенные на картине персонажи – столпы христианской Церкви. На сей раз Петр показан в соответствии с традиционной иконографией приземистым, коренастым пожилым человеком, с выбритой тонзурой и короткой окладистой бородой. А поскольку истина на стороне святого Павла, Петр изображен в тени, со спины, скорее в роли внимательного слушателя, нежели наставника.

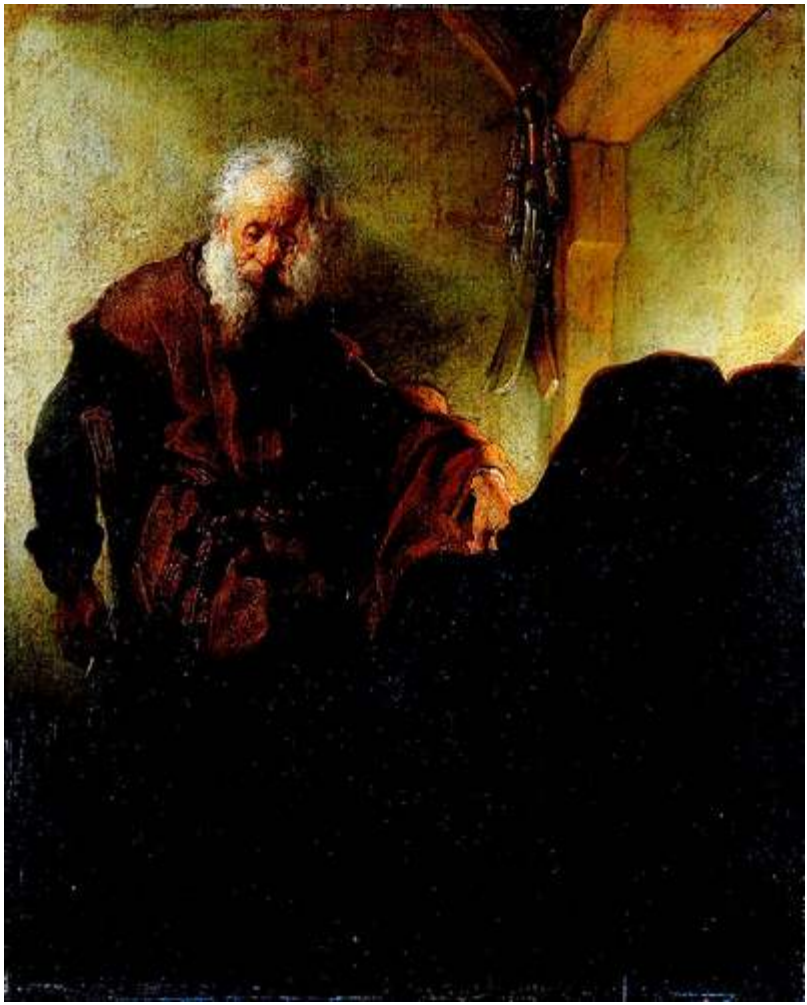
Персонажи разделены по диагонали лучом сияющего света, неизменно насыщенного у Рембрандта множеством смыслов; он озаряет лик Павла, что-то произносящего, с приоткрытыми губами, и его указательный перст, упирающийся в исключительно важный фрагмент Библии. Ответная жестикуляция Петра имеет скорее оборонительный характер: пальцами он переложил несколько страниц, дабы не потерять нужные главы, на которые мог бы опираться в споре. Не в последний раз в творчестве Рембрандта резкий контраст света и тени служит не только формальным, но и нарративным приемом, визуальной аналогией спора[307].

Ливенс и Рембрандт неоднократно изображали святого Павла, занятого сочинением посланий. И если с Петром, по очевидным причинам, у голландских кальвинистов были связаны определенные колебания, то Павла они почитали как несомненного патриарха. Со времен Лютера он слыл отцом-основателем Реформации, поскольку предложил доктрину оправдания одной лишь верой. Суть антиохийских дебатов по поводу превосходства Закона над верой или веры над Законом играла исключительную роль для голландских протестантов, которые отвергли представление о том, что удостоиться благодати можно одним лишь исполнением ритуала или следованием Закону. В облике гонителя христиан Савла Павел предстает на самой ранней известной нам картине Рембрандта «Побиение камнями святого Стефана»; там он запечатлен на холме вершащим неправедный суд. Можно было бы ожидать, что Рембрандта привлечет драма Павла, в основе которой – потрясение и прозрение, и изобразит его упавшим с коня, ослепленным светом истины, ведь художника необычайно интересовал парадокс утраченного и обретенного зрения. Однако вместо этого он написал святого в процессе создания фундаментальной церковной теологии: он погружен в глубокие размышления, перо замерло у него в руке.

Всего Рембрандт и Ливенс создали три картины на подобный

сюжет. На самой ранней из них, вероятно написанной Рембрандтом, мы видим апостола в темнице, с традиционным его атрибутом – мечом, которым он впоследствии и будет обезглавлен, с лежащей позади него хорошо заметной книгой, с сандалией, соскользнувшей с его ноги, пока он размышлял о Божественной истине. Эта задумчивость свойственна и Павлу на картине Ливенса, однако, как это было характерно для художника, он изображает совершенно конкретный момент, выбрав и показав зрителю текст, над которым работает персонаж: это начальные стихи второй главы Второго послания к фессалоникийцам, предупреждающие не верить лжепророчествам о скором пришествии Христа (всю картину в целом логично счесть образцом визуальной полемики против голландских анабаптистов того времени). Версия Рембрандта, хранящаяся в Нюрнберге, идет в противоположном направлении, отказываясь и от предельно четких контуров, присущих его собственному прежнему стилю, и от бархатных мазков Ливенса в пользу смелой и свободной манеры, позволившей сделать фигуру *более* осязаемой, даже притом что выписана она менее детально и четко. Композиция нюрнбергской картины заимствована из гравюры Жака де Гейна III, изображающей Хилона, одного из семи мудрецов Древней Греции. Но именно благодаря отличиям и от де Гейна, и от собственных ранних работ Рембрандт добивается столь непревзойденного эффекта. У Рембрандта Павел сидит не сгорбившись, опираясь подбородком на руку и в задумчивости держа перо над книгой, а бессильно перекинув правую руку за спинку стула. Если у Ливенса святой устремляет исполненный решимости взгляд в живописное пространство своей темницы, а профиль его обведен четко различимой тенью, то у Рембрандта старец поворачивает голову так, что его немного опечаленный, опущенный долу взор отрывается от книги и словно теряется в пространстве. Святой Павел у Рембрандта не принимает почти театральную позу, а совершенно отрешается от внешнего мира, погрузившись в себя в поисках философического уединения в собственной душе. В отличие от Ливенса, Рембрандт не указывает точно главу и стих, однако Священное Писание излучает у него тот свет, воссиявший язычникам, в распространении которого Павел видел свое главное призвание. Свет падает на необычайно рельефно вылепленный лоб святого, но более освещает его напряженную левую руку, которой он опирается на книгу; прямо над нею висит ятаган. Этот залитый золотистым светом угол – место силы, непобедимой Павловой мощи, против его руки и его книги меч гонителей окажется бессилен; этому мечу суждено затупиться.

К концу их совместного пребывания в Лейдене и Ливенс, и Рембрандт в избытке населили свои картины внушительными патриархами, погруженными в размышления, в сон или в меланхолию. Некогда искусствоведы полагали, что для всех этих достойных старцев с густой бородой либо послужил моделью «Отец Рембрандта», либо они представляют собой его подлинные портреты. И в самом деле, в оксфордском Музее Эшмола хранится изображающий старика удивительный рисунок пером, на котором якобы рукою Рембрандта написано: «Харман Герритс ван ден Рейн». Точно ли это отошедший от дел и, возможно, ослепший мельник? На самом раннем из рисунков Рембрандта, выполненном около 1626 года (см. здесь), тоже запечатлен человек плотного телосложения, в мягкой шляпе, бессильно ссутулившийся в кресле, словно во сне, – по-видимому, эта графическая работа и оксфордский рисунок изображают одно и то же лицо. Однако Ливенс и Рембрандт писали своих святых, апостолов и ветхозаветных пророков с совершенно другого натурщика, пусть даже столь же пожилого и бородатого: у него не такие полные щеки, а нос более длинный и прямой. Судя по всему, воспроизводя с истинно живописным наслаждением облик героически сопротивлявшихся векам и невзгодам старинных книг, они с неменьшим восторгом запечатлевали черты своего любимого старца, захватившего воображение обоих художников. Ведь они постоянно изображали его не только на картинах маслом, но и на рисунках, особенно выполненных углем: почти всегда сидящим опустив голову[308]. Вместо того чтобы задумать определенный сюжет и отправиться за стариком-натурщиком, они, возможно, были столь вдохновлены его присутствием, что принимались изобретать эпизоды, в которых могли бы изобразить с пущим пафосом его сияющее, испещренное морщинами благородное чело.



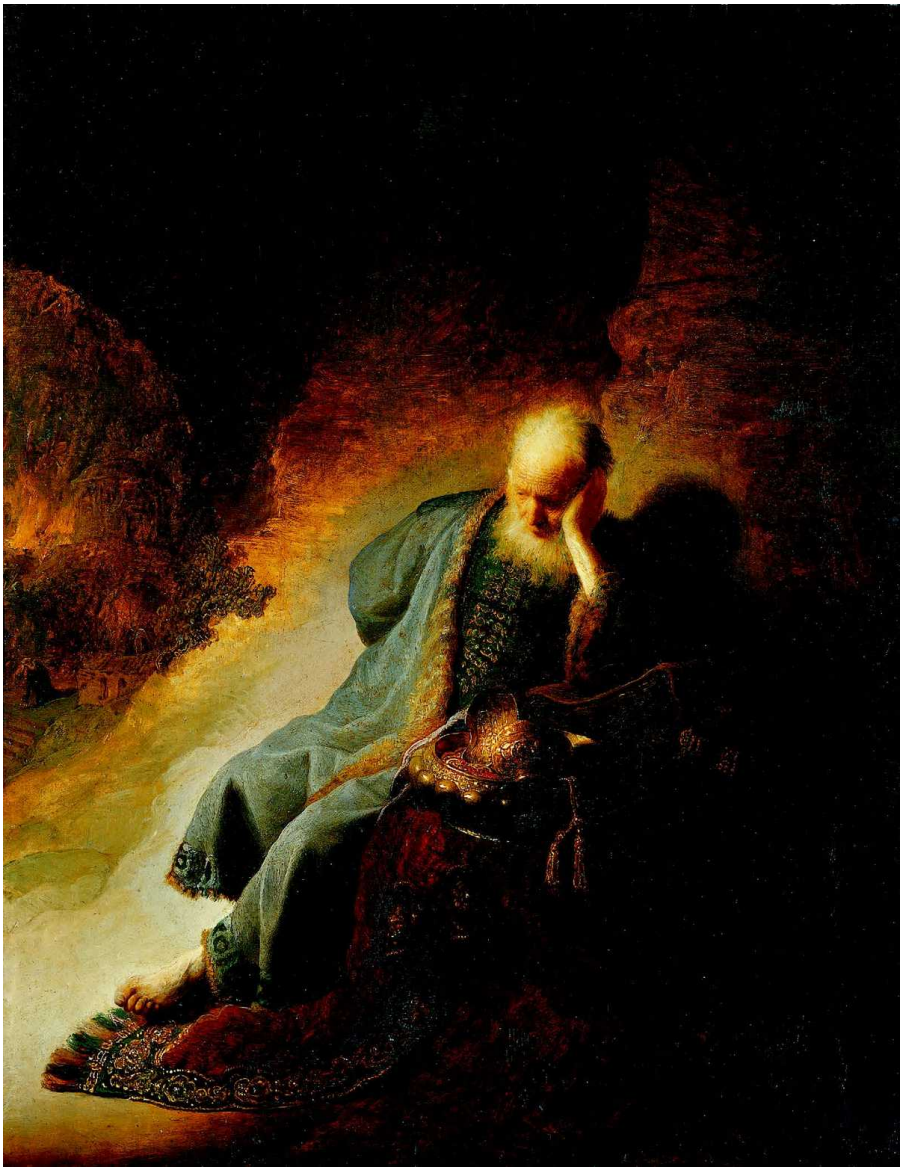
Рембрандт ван Рейн. Святой Павел за столом. Ок. 1630. Дерево, масло. 47,2 × 31,6 см. Германский национальный музей, Нюрнберг

Рембрандт ван Рейн. Святой Павел в темнице. 1627. Дерево, масло. 72,8 × 60,3 см. Государственная галерея, Штутгарт

Рембрандт ван Рейн. Портрет отца. Ок. 1630. Бумага, сангина, итальянский карандаш, кисть коричневым тоном. Музей Эшмола, Оксфорд

Например, около 1630–1631 годов он появляется на картинах Ливенса: в роли святого Иеронима, а затем на великолепном крупноформатном холсте в облике обнаженного, как предписывает Писание, сокрушаемого сатанинскими демонами Иова на гноище (с еще не созревшими нарывами), которого жена призывает возвести хулу на Господа и умереть. Однако и для маленького «Иеронима», и для большого формата «Иова» явно послужила творческим импульсом картина, на которой запечатлен, очевидно, наиболее скорбный и горестный из одиноких рембрандтовских патриархов этого периода: «Иеремия, оплакивающий разрушение Иерусалима». Как и в случае со «Старцами», стойкое нежелание Рембрандта следовать примитивному буквализму долгое время не позволяло однозначно идентифицировать сюжет. Ведь хотя персонаж картины изображен в той же позе, что и сетующий Иеремия на ксилографической иллюстрации к Библии, изданной в 1532 году Ворстерманом, среди возможных прообразов рембрандтовского героя называли и других знаменитых меланхоликов, например Гераклита, показанного на фреске Рафаэля «Афинская школа»[309]. Однако в крошечном стаффажном человечке, который, закрыв лицо руками, бросается прочь из пылающих руин на заднем плане, можно узнать Седекию, царя Иудейского; согласно главе пятьдесят второй Книги пророка Иеремии, после

падения Иерусалима и разрушения храма был ослеплен царем Вавилонским Навуходоносором[310]. Неудивительно, что Рембрандт, по своей привычке соединяя разные тексты, создал визуальную контаминацию стиха, открывающего Плач Иеремии («Как одиноко сидит город, некогда многолюдный! он стал, как вдова; великий между народами, князь над областями сделался данником» (Плач Иеремии 1: 1), и стиха последней главы Книги пророка Иеремии, ведь Иеремия изображен на фоне металлической утвари, фигурирующей в описи разграбленного, которое победители переправят к себе вместе с иудейскими пленниками: «И тазы, и лопатки, и ножи, и чаши, и ложки, и все медные сосуды… и блюда, и щипцы, и чаши, и котлы, и лампады, и фимиамники, и кружки…» (Иеремия 52: 18–19).



Рембрандт ван Рейн. Иеремия, оплакивающий разрушение Иерусалима. 1630. Дерево, масло. 58,3 × 46,6 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Разрушение Иерусалима было любимой темой наставления, которое голландские кальвинистские проповедники неутомимо, из раза в раз, повторяли, тщась предостеречь грешников от фатальных последствий идолопоклонства, и, в частности, сребролюбия и почитания суетных мирских благ. Столь же суровое наказание, разумеется, постигло Содом, и некоторое время меланхолик на картине из амстердамского Рейксмюзеума

считался Лотом, хотя при нем и не было соляного столпа. Однако Иерусалим, наслаждавшийся славой и процветанием по воле Божией до тех пор, пока сыны Израиля соблюдали Завет, а затем униженный и низвергнутый в прах в знак возмездия, когда сыны его этот Завет нарушили, являл более расхожую аналогию. Поэт и драматург Йост ван ден Вондел, написавший пьесу о *втором* разрушении Иерусалима римлянами, опубликовал также цикл монологов, которые вложил в уста ветхозаветных пророков, в том числе и Иеремии, сокрушающегося об исполнении своего пророчества о том, что Святой град будет разграблен, а царь его ослеплен[311].

Кисть Рембрандта инстинктивно откликалась на природу избранной темы «Тщета и бренность роскоши». Ведь, в отличие от Иова, Иеронима и, если уж на то пошло, Петра и Павла, Иеремия облачен в пышные одеяния: сизо-серый плащ, отделанный мехом, и подобие украшенного богатой вышивкой кафтана. Чтобы добиться желаемого контраста между роскошными предметами и зрелищем разрушения, Рембрандт выписывает служащие своеобразным переходом между ними одеяния Иеремии невиданными прежде шелковистыми, гладкими мазками. Исключительная тщательность, с которой он передает осязаемую фактуру изысканных тканей, свидетельствует о его внимании к моде, а оно весьма пригодится ему год спустя, когда состоятельные жители Амстердама начнут заказывать ему портреты. Однако Рембрандт продемонстрировал в «Иеремии» еще и глубокое понимание психологии протестантских патрициев. Он знал, что они с радостью покупали натюрморты с переливающейся золотой и серебряной посудой, с кубками из раковин наутилуса, с оправленными в драгоценные металлы рогами для вина, особенно если благоразумно добавить к изображенным на них предметам несколько стандартных эмблем бренности: череп, песочные часы, – тогда в подобных натюрмортах читалось праведное отвращение владельца ко всем сокровищам, которые они столь заманчиво рекламировали. Точно так же счастливый обладатель «Иеремии», картины среднего формата, кто бы он ни был, мог наслаждаться изысканными, не уступающими драгоценностям деталями картины, не опасаясь, что его обвинят в любви к роскоши.

Рембрандтовский «Иеремия» не только настраивал на благочестивые размышления, в самом образе пророка ощущается трогательное предвестие его грядущей судьбы; кажется, будто Рембрандт создавал его, взяв за основу «Иудейские древности» Иосифа Флавия, книгу, которая находилась в его библиотеке, а ведь Иосиф Флавий подчеркивал, что Иеремия предпочел

остаться среди руин и разрушения, но не принял великодушного приглашения царя Вавилонского и не отправился в блестящее изгнание. Согласно Иосифу Флавию, вавилоняне вручают ему богатые дары и позволяют поступить с ними, как ему заблагорассудится. Вот и у Рембрандта Иеремия одинок в своем святилище скорби, рядом с ним, у подножия обрушившегося столпа, на скале, громоздится груда золотых сосудов, а на их чеканной поверхности играют отсветы пожаров, уничтожающих его родной город. Наказание за идолопоклонство и тщета и суетность всех мирских благ, разумеется, были культурными клише того времени, неумолимо и беспощадно повторявшимися в стихах и на холстах, пока не набили оскомину. Однако, в то время как другие лицемерно повторяли эту расхожую истину, Рембрандту в полной мере суждено будет воплотить ее в своей жизни.

IV. В погоне за идеалом

Жизнь несправедлива. Константин Гюйгенс каждый раз с новой остротой осознавал это, стоило ему вспомнить о Рубенсе, которого по тем или иным причинам ему никак не удавалось выбросить из головы. Вот же, «Апеллес нашего времени», не только величайший из ныне живущих художников, но и мудрейший; ученый, сведущий в гуманитарных науках и по-своему благочестивый, хотя и неприятно говорить так о католике. Гюйгенс боготворил его искусство и страстно желал с ним подружиться. В конце концов, несмотря на некоторые разногласия, разве оба они не нидерландцы? Его отец Христиан одно время занимал должность секретаря при Вильгельме Молчаливом, а отец Рубенса служил советником Анны Саксонской. Впрочем, не будем на этом останавливаться. Однако и без скандальных подробностей их многое объединяло. Константина, как и его сестру Констанцию, нарекли не только в честь первого христианского римского императора, но и в соответствии с латинским наименованием такой добродетели, как верность, постоянство, которую Юст Липсий положил в основу своего учения и своих философских трудов[312]. Он получил фактически то же образование, что и Рубенс, с одной лишь существенной разницей: он был воспитан в иной христианской конфессии. Не вынося католицизма и, если уж на то пошло, ремонстрантизма, Гюйгенс ничего не имел против католиков (по крайней мере, некоторых) и арминиан (по крайней мере, некоторых). Как и Рубенс, Гюйгенс владел большой

библиотекой, в которой уже насчитывалось три тысячи томов. Как и Рубенс, он подумывал выстроить себе палладианскую виллу в центре Гааги. Разве у них не найдется общих тем для разговора? «Меня не покидает желание вновь насладиться чудесной беседой с Вами, – писал он Рубенсу. – Уж и не ведаю, какие злые силы лишили меня Вашего общества»[313].

Но к сожалению, одновременно Рубенс был врагом – агентом, и, хуже того, *успешным* дипломатическим агентом короля Испанского. Из писем голландского посланника в Лондоне Альберта Иоахими Гюйгенс, вероятно, знал все об английском триумфе Рубенса 1630 года: не только о заключении мирного договора между Англией и Испанией, лишившего Голландскую республику союзницы, но и о всеобщем восхищении его искусством. В частности, он был осведомлен о почетной степени доктора, полученной Рубенсом в Кембридже, и о дружбе Рубенса с великими английскими гуманистами-аристократами – сэром Робертом Коттоном и графом Аранделом; эту дружбу английские вельможи поспешили возобновить, естественно без всяких просьб и напоминаний со стороны Рубенса. Гюйгенс лично был лишь *бегло знаком* с ними обоими. Рубенс даже навестил Корнелиса Дреббеля, чипсайдского трактирщика и неистощимого выдумщика, изобретателя клавесина на солнечной батарее и торпеды; с Дреббелем Гюйгенс подружился во время одной из своих лондонских дипломатических поездок в начале двадцатых годов. Рубенс внимательно изучил созданные Дреббелем чертежи вечного двигателя, но, по слухам, отнесся к ним скептически. А потом, оба они в Англии были посвящены в рыцари и отныне именовались сэром Питером Паулем и сэром Константином.

Без сомнения, Гюйгенсу было также известно, что английский король поручил Рубенсу выполнить серию картин, призванных украсить потолок нового Зала торжеств и пиршеств (Banqueting House) Уайтхолла и воспевающих соломонову мудрость и цезарево могущество его покойного отца, короля Якова I, которого Константин в юности развлекал игрой на лютне в Бэгшоте. Когда эти труды будут завершены, Рубенс окажется наилучшей кандидатурой для выполнения столь же грандиозного замысла штатгальтера. Однако это осуществится лишь в том случае, если два нидерландских государства, разделенные верой и войной, вновь объединит мир или, по крайней мере, перемирие.

Гюйгенс осознавал, что этого вполне искренне желает и Рубенс. Кроме того, он знал, что после предсказуемого провала франко-испанского альянса, ставшего для Рубенса горьким реваншем, Изабелла убедила Филиппа IV разрешить брюссельским Генеральным штатам начать *прямые* переговоры с

их гаагскими коллегами. Однако на сей раз заупрямилась уже не Испания, а Голландия, так как ни штатгальтер, ни сильные мира сего в Гааге не пожелали идти ни на какие уступки. Падение Хертогенбоса стало лишь первым в череде триумфов, внезапно излившихся на Фредерика-Хендрика. Поэтому главная предпосылка переговоров Рубенса и Жербье, что, если англичане порвут с голландцами, республике волей-неволей придется заключить мир, выглядела теперь весьма спорной. Оказалось, что в случае необходимости Голландская республика готова сражаться в одиночестве, без всяких союзников. Именно это старик Иоахими передал Рубенсу, когда тот пришел навестить его перед самым отъездом из Англии, 5 марта. Голландский посол язвительно заметил Рубенсу, что «есть лишь один способ установить мир в семнадцати провинциях Нидерландов – изгнать оттуда испанцев»[314].

Однако ничего еще не было решено. Изабелла, после смерти эрцгерцога Альбрехта облачившаяся в рясу монахини-клариссинки, отчаялась примирить нидерландских северян и южан, протестантов и католиков. Ее доверенный советник Спинола, которому одержанные военные победы давали право судить о тонкостях примирения, разделял ее фундаментальный пацифизм, но и его не желали слушать в Мадриде. А теперь умер и он. Впрочем, оставался один человек, достаточно влиятельный и пользовавшийся уважением обеих сторон конфликта, и это был Рубенс. В декабре 1631 года Бальтазар Жербье, теперь состоявший в должности агента Карла I в Брюсселе, сообщал: «В прошлое воскресенье, 14 числа сего месяца, сэр Питер Рубенс отправился в сопровождении трубача в Берген-оп-Зом, уполномоченный нанести смертельный удар Марсу и вдохнуть жизнь в это государство и в империю»[315]. Спустя несколько недель Гуго Гроций писал корреспонденту Рубенса Дюпюи: «Вы уже, верно, слышали, что наш добрый друг господин Рубенс ничего не добился; принц Оранский отправил его восвояси почти тотчас по прибытии»[316].

Гюйгенс, постоянно пребывавший при особе Фредерика-Хендрика, возможно, стал свидетелем дарованной Рубенсу короткой аудиенции, в ходе которой его идеалу безукоризненно вежливо, но твердо было объявлено, что вести мирные переговоры вправе только Генеральные штаты, после чего, «дав пощечину», его отослали прочь. Может быть, Гюйгенс догадывался, что Рубенс призовет на помощь всю свою стоическую философию, чтобы забыть о нанесенном ему лично оскорблении и не отказаться от дипломатической миссии. Ведь домой, в Антверпен, его манило многое: молодая жена Елена

Фоурмент, белокурая, волоокая, пышная, картины, монеты, фруктовый сад. Однако весь 1632 год он провел в бесконечных суетливых разъездах между осадными рвами и окопами противников, не оставляя усилий приклонить слух штатгальтера к миру. Гюйгенсу внезапно пришлось вступить со своим идеалом в мучительно официальную переписку, касающуюся паспортов. Спустя четыре дня после того, как голландскому войску сдался хорошо укрепленный город Маастрихт, Рубенс вновь появился в лагере Фредерика-Хендрика и снова был отослан прочь ни с чем. Однако, сколь бы сильные мира сего ни медлили, ни увиливали, ни прибегали к уловкам, пытаясь от него отделаться, сколь бы глубоко он ни чувствовал себя оскорбленным, он был готов ни перед чем не останавливаться, лишь бы достичь желанного мира.

В декабре 1632 года голландские Генеральные штаты наконец-то согласились принять десять эмиссаров от своих брюссельских коллег. Кажется, наступил момент, которого с нетерпением ожидали все. Рубенс вновь оказался в гуще событий, однако совсем не в том качестве, о каком мечтал. Испанское правительство в Мадриде выразило недовольство началом дипломатических переговоров, инициированных в большей степени не им, а Генеральными штатами в Брюсселе, и запретило впредь вести дела без особого разрешения короля. Чтобы умиротворить двор и удостовериться, что фламандские посланники не нарушают полученных инструкций, Изабелла вновь попросила Рубенса, который, как она полагала, действует во благо всех сторон, последний раз отправиться в Гаагу. Но какую же миссию ему предстояло выполнять? Послушно шпионить для испанцев, как считал по крайней мере один из фламандских посланников, герцог д'Арсхот. Вне себя от подозрения, что за ним и его коллегами ведется тщательная слежка, он сделал все, чтобы саботировать миссию Рубенса. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в январе 1633 года официальное ходатайство художника о получении паспорта было отклонено.

Отказ стал последней каплей. Питер Пауль решил отныне сидеть дома, писать картины, прививать деревья и зачинать детей. Ему исполнилось пятьдесят шесть лет. Пора было заняться собственным садом.

Однако, если самому Рубенсу отказали во въезде в Голландию, его гравюры с легкостью нашли туда доступ. В начале тридцатых годов XVII века гравюры и офорты, выполненные всеми граверами, которые работали для Рубенса: Андрисом Стоком, ван Сваненбургом, Ворстерманом, Понтиусом и братьями Болсверт, – продавались на ярмарках, в книжных лавках и на

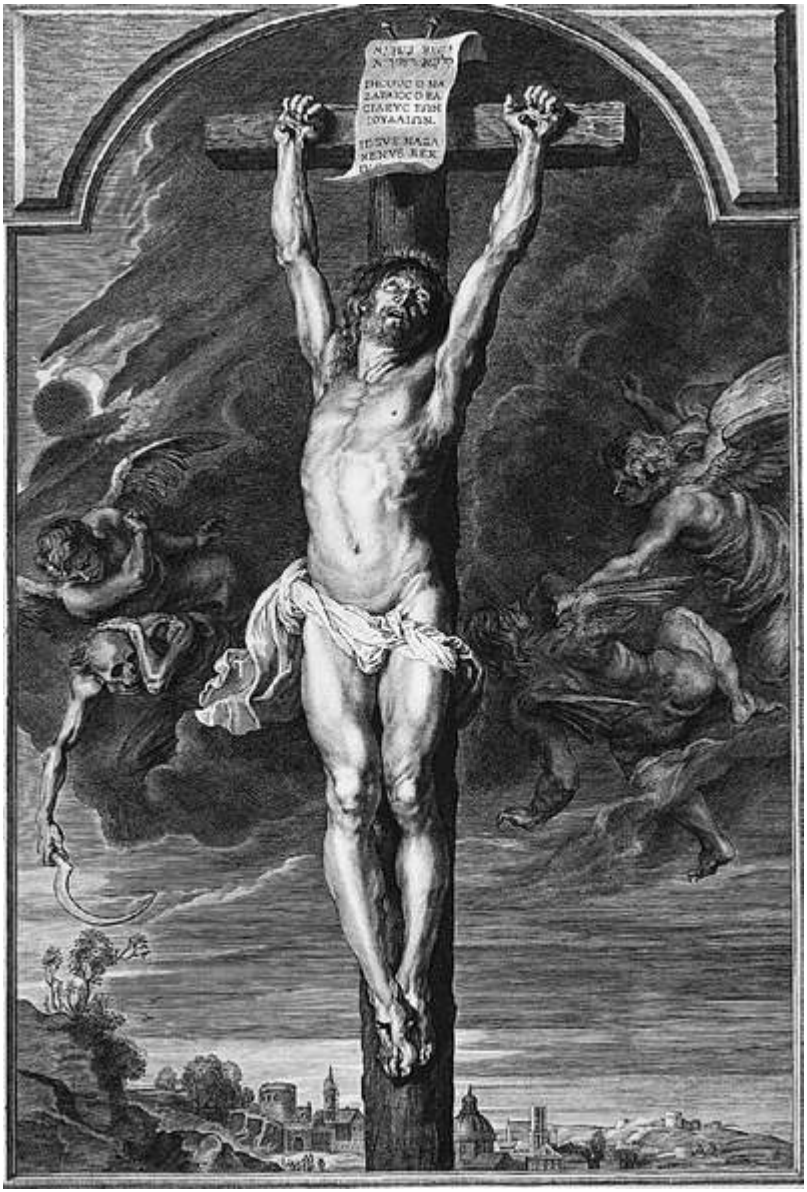
рынках во всех городах и весях республики. Пригожее лицо с задумчивой полуулыбкой и щегольскими бакенбардами украшало библиотеки и кабинеты ценителей искусства по всей Голландии, от Мидделбурга до Гронингена. Голландские художники наблюдали это завоевание со смешанными чувствами. Как передает утрехтский антиквар Арнаут ван Бухелл, по крайней мере однажды художники его родного города возроптали, что вот-де особенно гравюры Ворстермана продаются по завышенным ценам, хотя и признавали одновременно, что славе Рубенса в Нидерландах способствовали гравированные репродукции его живописных работ. Возможно, их волновала потенциальная конкуренция, ведь теперь, когда голландские городские советы стали куда терпимее относиться к различным христианским конфессиям, рынок сбыта религиозных гравюр просто обязан был вырасти.

Питер Пауль Рубенс. Распятие. Ок. 1613. Дерево, масло. 221 × 121 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен

Одной из наиболее популярных гравюр была выполненная Паулем Понтиусом копия картины Рубенса «Распятие», в свою очередь созданная под влиянием другого «Распятия», которое написал в Кёльне другой фламандский изгнанник, Горциус Гельдорп. Если это то самое «Распятие» «в человеческий рост», которое Рубенс предлагал Карлтону в рамках оптовой сделки, но

от которого Карлтон отказался, посетовав, что оно слишком велико для его гаагского дома с низкими потолками, то Рубенс считал его, «может быть, лучшей картиной» из всего им написанного[317]. В отличие от его шедевров, созданных для церкви Святой Вальбурги и Антверпенского собора, Спаситель предстает здесь в абсолютном, трагическом одиночестве, выделяясь своим белоснежным телом на фоне зловеще темного неба с грозовыми тучами. На заднем плане виднеется неизбежно европейский пейзаж, а вдалеке – купол Иерусалимского храма. На перекладине креста в форме буквы «Т», греческой «тау», Рубенс, неизменно точно воспроизводящий все ученые детали, помещает надпись на трех языках: латыни, греческом и арамейском. А на гравюре Понтиуса он добавляет строки из Евангелия от Луки: «Отче! в руки Твои предаю дух Мой» (Лука 23: 46), подчеркивая, что изображает Христа в Его последнем страшном испытании. В глазах богословов – поборников Контрреформации, всячески вдохновлявших культ Креста, это был миг торжества, поэтому на гравированной версии Рубенс изобразил еще двух ангелов, низвергающих дьявола и смерть. Последнее считалось особенно важным, поскольку Распятие, неотделимое от Воскресения, виделось смертью, поправшей смерть, – новой жизнью.

В 1631 году и Ливенс, и Рембрандт, подписавший картину «RHL», создали свои версии «Распятия», основанные непосредственно на рубенсовском варианте, который мог быть знаком им по гравюре Понтиуса. Конечно, нельзя исключать, что эти работы заказали меценаты-католики, но не стоит предполагать, что иначе их и написать нельзя было в кальвинистском Лейдене. Примерно в это же время Гюйгенс попросит Рембрандта написать шесть сцен страстей Христовых специально для штатгальтера, а более престижного заказа в Голландской республике нельзя было вообразить. Может быть, эти ранние версии «Распятия» представляли собой что-то вроде испытания, призванного выявить, кому из двоих вундеркиндов-протеже поручить библейский цикл? Или Гюйгенс дал им это задание, чтобы посмотреть, кто превзойдет соперника, а потом, быть может, и затмит бесконечно ускользающего, несравненного антверпенского мастера?



Пауль Понтиус по оригиналу Питера Пауля Рубенса. Распятие. 1631. Гравюра резцом. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам

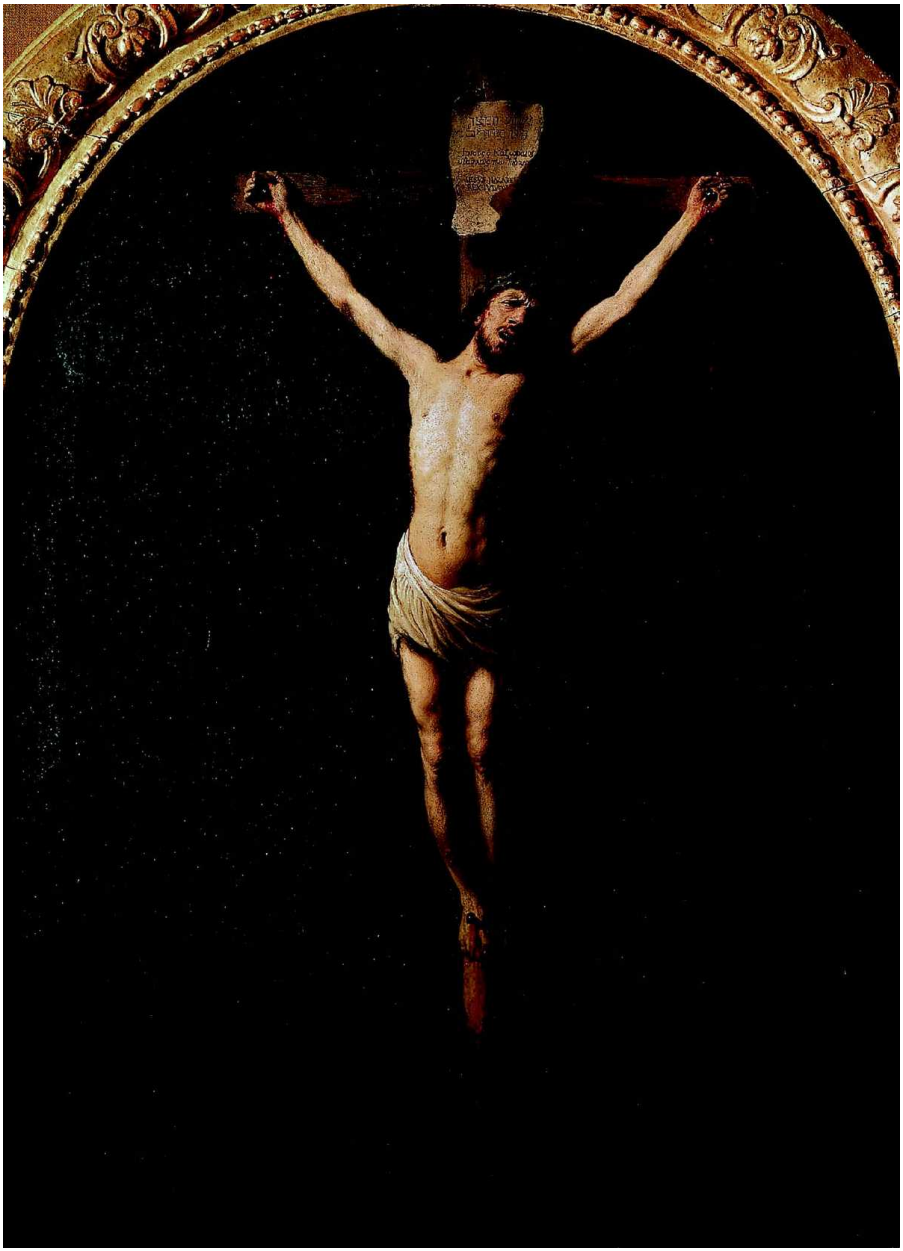
Какова бы ни была история этой работы и для кого бы она ни писалась, и Рембрандт, и Ливенс приняли вызов и попытались создать картину, которая воспринималась бы не как икона Контрреформации, а как образ, перед которым пристало молиться протестанту. И если до сего момента в глазах беспристрастных судей Рембрандта и Ливенса вполне можно было сравнивать по масштабам дарования, эта сложная работа

показала, что Рембрандт оставил своего соперника далеко позади[318].

Как же ему это удалось? И он, и Ливенс отказались от всех крылатых статистов и атрибутов высокого стиля, ничто в их картинах не напоминает о торжестве. Оба они разместили крест на черном фоне «тьмы, которая покрыла землю», и ничто более не отвлекает взор созерцателя от глубочайшего воплощения искупительного пафоса. В соответствии с кальвинистской доктриной слабости человеческой плоти и в особенности по сравнению с торсом торжествующего Христа, как Его изображает Рубенс (с мышцами греческого атлета и грудной клеткой героя), оба лейденских Христа предстают изможденными, слабыми и израненными. И Рембрандт, и Ливенс детально показывают кровавые раны Христа. На картине Ливенса кровь сочится у Христа из раны на боку, куда Его пронзило копье сотника Лонгина. На картине Рембрандта кровь каплет из пробитых гвоздем ступней, на каплях играют крошечные отблески света, кровь пятнает крест и собирается там, где с дерева содрана кора. Оба художника мастерски используют арочный формат, воздевая руки Спасителя почти до края и поднимая Его тело.

Почему же, в конце концов, картина Рембрандта более любопытна? Ответ кроется в изображении главы Христа. Моделью для распятого Спасителя, и на обсуждаемой картине, и на более раннем «Воздвижении Креста», Рубенсу послужил великолепный рисунок сангиной, запечатлевший голову и грудь Лаокоона и сделанный в те дни, когда Рубенс жил в Риме вместе с Филиппом. Константин Гюйгенс, будучи в Лондоне в 1618 году, своими глазами видел копию знаменитой скульптуры в галерее графа Арандела во дворце Сомерсет-Хаус. Его друг Жак де Гейн III зарисовал ее, затем гравировал этот этюд, а Гюйгенс сопроводил гравюру небольшим стихотворением. Теперь, если Рембрандт хотел произвести на Гюйгенса глубокое впечатление, перед ним открывались две возможности: либо изящно польстить высокому художественному вкусу Гюйгенса, скопировав облик Христа с Лаокоона, либо уверенно выбрать собственный вариант и изобразить нечто *предельно далекое* от благородного Лаокоона и его рубенсовской версии, сохранившейся неизменной на гравюре Понтиуса. Его друг Ливенс оказался куда более предсказуемым. Христос Ливенса, безусловно, страждет, но Его точеные черты все равно прекрасны, уста лишь слегка приоткрыты и словно едва слышно произносят последние слова. Напротив, Рембрандт решительно выбирает изображение нескрываемой, жестокой муки. У Христа на его картине широкое, совершенно неидеализированное лицо, с неправильными, даже грубыми

чертами, лишенными всякой утонченности. (На самом деле оно удивительно напоминает голову *Иуды*!) Рот Его страдальчески разверст, словно в судороге, верхняя губа болезненно приподнята и обнажает десны и зубы, написанные серо-белой краской мелкими мазками. Его ноздри расширены до предела, кожа на лбу и между глазами натянута и изрезана морщинами невыносимой боли. Кажется, будто Он издает животный вопль, на лице Его запечатлена гримаса жертвы, отданной на пытки палачам. На маленьком офорте-автопортрете Рембрандт предстает с лицом, искаженным такой же мукой, с таким же разверстым в немом крике ртом, а значит, он специально принимал облик терзаемой жертвы, дабы достоверно передать судороги боли.



Рембрандт ван Рейн. Распятие. 1631. Холст на дереве, масло. 92,9 × 72,6 см. Приходская церковь Ле-Ма-д'Ажене, Франция

Кажется, будто Рембрандт положил в основу своей картины не стих Евангелия от Луки, заимствованный Рубенсом и Ливенсом, а знаменитый крик отчаяния и гнева, приводимый Матфеем: «Или́, или́! лама́ савахфани́?.. Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» (Матфей 27: 46).

Если Рембрандт действительно запечатлел миг торжества, то

предположить это, судя по трагизму картины, нелегко. Вместо этого Рембрандт выбирает кальвинистский образ тела, жалкого в своей худобе и слабости, израненного и кровоточащего, с тонкими, исхудавшими руками, – тела, для которого наконец-то завершились страшные испытания. Это явно необычайно жестокое и безжалостное человеческое жертвоприношение, и манера, в которой Рембрандт изображает основание креста, с грубо сколоченными наспех опорами, вполне соответствует неприкрытости и беспощадности претерпеваемой пытки. Если учение Католической церкви неизменно прославляло совершенство человеческого тела как облика, избранного для воплощения и объединяющего Божественные и человеческие черты, то на протестантском «Распятии» Рембрандта тело просто не отвечает предъявляемым к нему требованиям. Со своим небольшим брюшком, узкой грудной клеткой и худенькими руками, оно являет поистине жалкое зрелище, книгу скорбей. Даже содранная кора, еще одна по-рембрандтовски ученая аллюзия, отсылающая к легенде о древе жизни, из которого, согласно некоторым церковным источникам, был вырублен крест, совершенно не соответствует традиционным католическим представлениям[319]. Большинство католических художников предпочли бы виноградную лозу (Иероним Вирикс), яблоню (Хендрик Гольциус) или, как это сделал Рубенс в «Воздвижении Креста», листву дуба: в любом случае какую-то зеленую растительность, возвестившую об искуплении страстями новой *жизни*. Древо Рембрандта зачахло. Это грубый пень, расколотый молнией, живая «кожа» содрана с него, он словно замер где-то между жизнью и смертью. Надежды на возрождение нет.

Геррит ван Хонтхорст. Портрет Фредерика-Хендрика. 1631. Холст, масло. 77 × 61 см. Дворец Хёйс-тен-Босх, Гаага

Предположим, что обе версии «Распятия» были написаны по просьбе Гюйгенса, которому было любопытно увидеть, кто из двоих его лейденских протеже более способен подражать манере несравненного Рубенса, а то и вовсе затмить его. Если мастер занят неотложными делами и не может работать для двора штатгальтера в Гааге, то, по крайней мере, дворец Фредерика-Хендрика Нордейнде станет снабжать картинами его соперник, совсем юный и дерзкий, но весьма напоминающий великого фламандца – кстати, не только картинами на исторические сюжеты. Возможно, самым убедительным свидетельством головокружительного взлета никому не известного провинциала, вошедшего в моду при дворе и обласканного первыми лицами государства, стал тот факт, что, несмотря на все похвалы,

которыми Гюйгенс осыпал Ливенса-портретиста, именно Рембрандту заказали портрет супруги штатгальтера Амалии Сольмской – возможно, в пандан к портрету Фредерика-Хендрика, написанному Хонтхорстом. Наверное, Рембрандт уже воображал себя неким подобием Хонтхорста: карета, роскошный дом, двадцать или более учеников, глава гильдии живописцев, заказы от иностранных монархов. В конце концов, разве Хонтхорсту не платят тридцать пять тысяч гульденов за тридцать картин, в весьма приукрашенном виде изображающих датский королевский двор? Неужели что-то помешает Рембрандту достичь таких же высот славы и успеха?

Рембрандт ван Рейн. Портрет Амалии Сольмской. 1632. Холст, масло. 68,5 × 55,5 см. Музей Жакмар-Андре, Париж

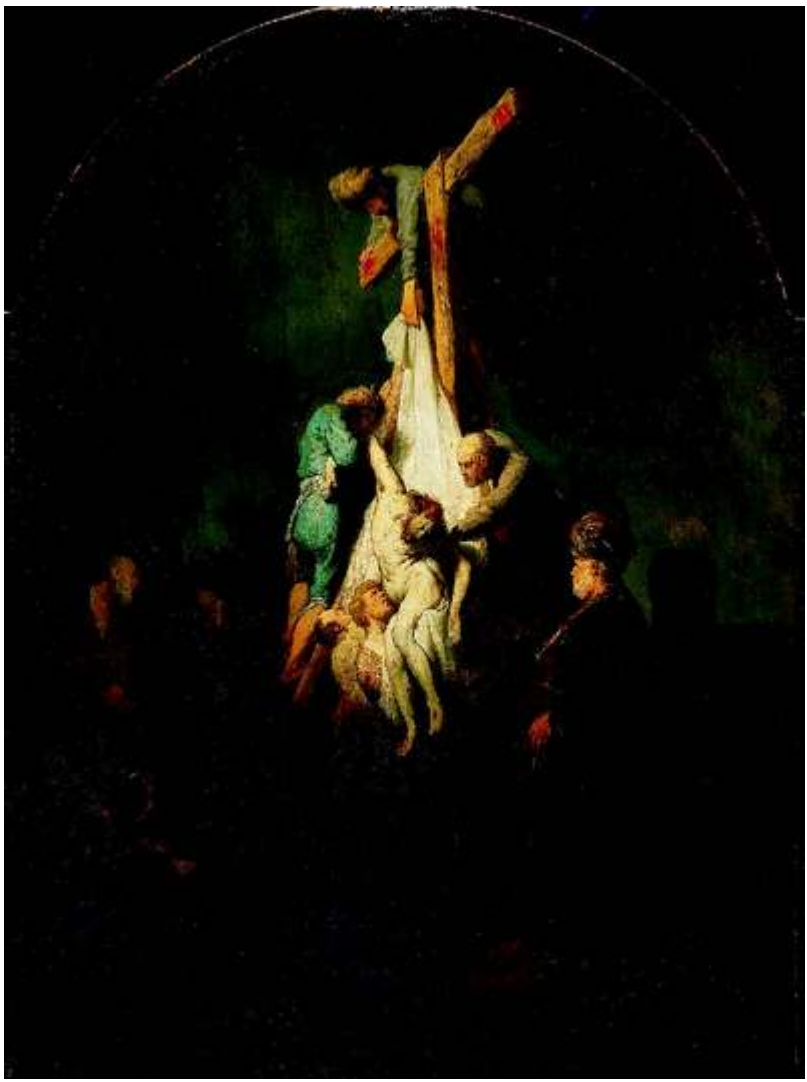
Разве что ненужная честность. Принцесса Оранская изображена на портрете в профиль; повернувшись влево, она с почтением, как подобает послушной жене, взирает на принца, олицетворяющего патриархальную власть и глядящего на портрете кисти Хонтхорста 1631 года вправо, то есть словно бы на нее. Однако в 1632 году, когда проводилась опись коллекции, принцесса, по-видимому, предпочла повесить свой портрет «между двумя галереями *без* парного портрета». Возможно, это дурной знак. Амалия уже приобрела репутацию упрямой и неуступчивой правительницы, что не в последнюю очередь проявлялось в ее отношениях с Гюйгенсом, однако она отличалась фанатичной преданностью супругу. Впрочем, Амалия в девичестве состояла фрейлиной при зимней королеве Богемской Елизавете Стюарт, и нельзя исключать, что она ожидала плавности, гладкости, льющихся линий и изящных контуров, характерных для манеры Ван Дейка, а не скрупулезной достоверности Рембрандта, настаивающей на верной передаче черт и потому представившей ее на портрете с одутловатым лицом, жидкими, мышиного цвета волосами и глазками-бусинками. Разумеется, Рембрандт не хотел ее оскорбить. Не последним из его талантов было инстинктивное, а впоследствии и тщательно культивируемое умение тотчас догадываться, как хотят быть запечатленными на полотне и предстать перед потомками его современники. В случае с Амалией Сольмской он явно полагал, что ключом к ее публичному имиджу будет кальвинистская набожность и аристократическое достоинство. Поэтому он совершенно сознательно поставил себе целью запечатлеть облик, начисто лишенный тщеславия и примиряющий благородство со смирением: именно так воспринимаются ее голова и плечи, тяжелый, слегка выдвинутый вперед подбородок, жемчужная диадема, ожерелье и серьги, детально выписанный трехслойный кружевной воротник. Портрет Амалии Сольмской производит примерно такое же впечатление, что и написанный Рубенсом подчеркнуто скромный и избегающий внешнего блеска портрет стареющей Изабеллы в образе святой Клары Ассизской. Однако Рембрандт, возможно, несколько преувеличил набожность и суровость Амалии и тем самым не угодил ей и уж тем более ее супругу-принцу. Искусству, а в особенности искусству придворному, надлежало осторожно обходиться с жизненной правдой. Скорее, ее полагалось видоизменять в интересах красоты. Поэтому когда через некоторое время принц и принцесса вновь заказали свои парные портреты, они получили требуемое великолепие и пышность. *Оба* портрета выполнил Хонтхорст.

Лукас Ворстерман по оригиналу Питера Пауля Рубенса. Снятие с креста. 1620. Офорт, гравюра резцом. Британский музей, Лондон

Может быть, Рембрандт все-таки не был тем придворным портретистом, которого искал Гюйгенс. Не исключено, что к такому выводу Гюйгенс пришел, созерцая написанные Рембрандтом портреты своего брата Морица и своего друга Жака де Гейна: портрет последнего, по его мнению, совершенно не передавал черт модели. Однако Рембрандт, разумеется, был непревзойден в историческом жанре. Он показал, что может стать последователем Рубенса и одновременно преображать его. Что ж, пусть попробует свои силы в еще более честолюбивом замысле и напишет версию «Снятия с креста», величайшего шедевра

Рубенса, которую приняли бы протестанты.

И «Снятие с креста», и парное к нему «Воздвижение Креста» вошли в коллекцию штатгальтера между августом 1632-го и 1636 годом. В письме Гюйгенсу 1636 года Рембрандт упоминает их вместе еще с тремя картинами на сюжет страстей Христовых, заказанными ему на тот момент. Однако нет оснований предполагать, что его «Воздвижение Креста» и «Снятие с креста» изначально задумывались как первые в этом живописном цикле.

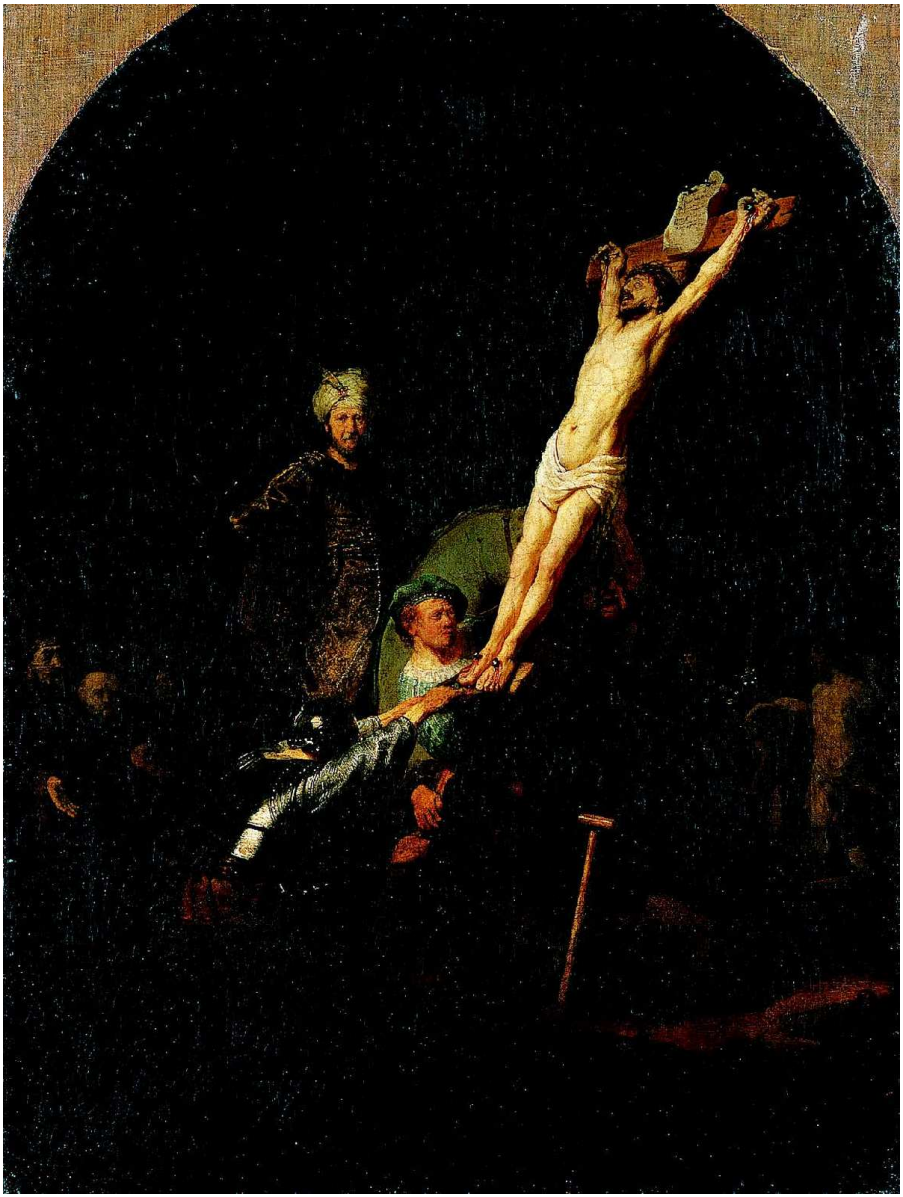


Рембрандт ван Рейн. Снятие с креста. Ок. 1633. Дерево, масло. 89,4 × 65,2 см. Старая Пинакотека, Мюнхен

Скорее всего, Рембрандт писал свой цикл, не повторяя замысла Рубенса, а в обратном хронологическом порядке, начав

со «Снятия с креста» и убедившись, что оно благосклонно принято Гюйгенсом и штатгальтером. В нем ощущается то же поэтическое вдохновение, что и в «Распятии», ведь Рембрандт и в этом случае изображает тело Христово как обмякший, безвольно повисший мешок органов, а не как торс героя, скопированный с античных образцов. Важнее, что отправной точкой послужила для Рембрандта гравюра Лукаса Ворстермана, ныне вернувшегося в Антверпен, подружившегося с Антонисом Ван Дейком и, вероятно, старавшегося не встречаться с бывшим работодателем. Тяжелый, вздорный и неуравновешенный характер Ворстермана отчасти искупала обретенная еще в юности репутация гравера, добивавшегося наиболее «живописного» эффекта из возможных: при помощи штриховки граштихелем ему удавалось каким-то волшебным образом в черно-белом цвете передать диапазон и насыщенность рубенсовской палитры. По крайней мере, так говорили[320]. Правда заключается в том, что ни одна гравюра размером двадцать два на семнадцать дюймов, сколь бы блестяще она ни была выполнена, даже так, как у Ворстермана, не в силах воспроизвести даже тень великолепных, ярких, сияющих цветов огромной картины в капелле стрелков собора Антверпенской Богоматери. Дело даже не в том, что Рубенс облачил святого Иоанна в кроваво-красное одеяние, а Деву Марию – в светло-синий мафорий, но в том, что Рубенс, как мы уже видели, использовал в этих своих произведениях цвет как главное средство построения картины. Получается, что Рембрандт откликался на зов монохромного призрака оригинальной работы. На гравюре перед ним предстал клубок фигур, плотным кольцом, словно в театральной мизансцене, окружающий тело Спасителя. Тогда он принял вполне разумное решение отказаться от ряда деталей и упростить оставшиеся, не только для того, чтобы композиция была ясной и хорошо читалась в значительно меньшем формате, но для того, чтобы штатгальтер мог молиться перед этой картиной в своих личных покоях, для которых она, судя по всему, и предназначалась. Поэтому там, где Рубенс подчеркивает действие и противодействие, Рембрандт сосредоточивается на созерцании и свидетельстве, как надлежит набожному кальвинисту. В оригинале Рубенса нет буквально ни одного персонажа, который не вступал бы в непосредственный физический контакт со Спасителем: не прикасался бы к Его плоти, не был бы запятнан Его кровью. Это как нельзя более подходило для церкви, где исключительное значение имела евхаристия, где причащающийся должен был физически ощутить через таинство муки Христа, пресуществление хлеба и вина в Тело и Кровь. На самом деле именно интерпретация таинства

причастия в значительной мере разделяла католиков и протестантов. В версии Рембрандта непосредственных участников действия заменяют созерцатели (или упавшие в обморок, или в ужасе отвращающие взор). Перевесившийся через поперечную перекладину креста персонаж, который на картине Рубенса сжимал край савана в зубах, у Рембрандта сделался всего лишь «верхним узлом» блока, составленного из человеческих фигур. Рентгенограммы показали, что изначально Рембрандт действительно испытывал большой соблазн точнее повторить композиционную схему Рубенса и показать Деву Марию позади стоящего Иосифа Аримафейского: в первоначальном варианте одной рукой она поддерживала предплечье Христа, а другой тянулась к Его ноге, то есть была запечатлена в почти такой же позе, что и на картине Рубенса. Однако в конце концов он выбирает не телесный контакт, а отстранение и покорность судьбе: он изображает Богоматерь чуть вдали от креста, в его варианте Она лишается чувств на переднем плане, слева[321]. Ключом ко всей сцене становится беспомощность перед неотвратимостью Божественной воли.



Рембрандт ван Рейн. Воздвижение Креста. Ок. 1633. Холст, масло. 96,2 × 72,2 см. Старая Пинакотека, Мюнхен

Хотя тело Христово, как и на оригинале Рубенса, излучает свет, падающий на лица непосредственных участников драмы, в том числе и того, кто весьма напоминает молодого Рембрандта, важное место отведено и свидетелям мученичества[322]. Будучи несравненно меньше по размерам, картина оставляет впечатление куда большего простора, ее средний и задний план образуют арочный свод и деревья; в целом в рембрандтовской версии куда

слабее ощущается скученность, стесненность персонажей – свидетелей священной драмы, которую так стремился передать в обоих своих антверпенских шедеврах Рубенс. Кольцо очевидцев и крест разделяет пространственная глубина, а их трагическая неподвижность и смирение перед лицом мученичества говорят скорее о беспомощном созерцании, нежели об активном вмешательстве.

В такой же неподвижности словно застыли и персонажи другой картины, «Воздвижение Креста», хотя этот акт священной драмы вершится прямо у нас на глазах. Поскольку гравированная копия рубенсовской картины на этот сюжет была изготовлена не ранее 1638 года и Рембрандт не мог видеть картину на месте, в Антверпене, маловероятно, что он ориентировался непосредственно на оригинал Рубенса. В качестве «визуальных претекстов» предлагались и другие варианты, в том числе гравюра на дереве Альбрехта Альтдорфера. Однако, хотя «Воздвижение Креста» Рембрандта значительно менее, чем «Снятие с креста», походит на произведение Рубенса на тот же сюжет, центральная диагональная ось композиции, образованная одной непрерывной протяженной линией, от правой руки воина до левой руки Христа, слишком напоминает антверпенский алтарный образ, чтобы быть случайным совпадением. Поэтому нельзя исключать, что отправной точкой послужил для Рембрандта рисунок с рубенсовской картины, выполненный, возможно, Ван Дейком, или рассказ непосредственного очевидца. И разумеется, на сцену Воздвижения Креста у Рубенса взирает такой же конник, только на правой створке. На картине Рембрандта кальвинистское бремя всеобщей вины и коллективной ответственности эмблематически представлено всадником в тюрбане, глядящим прямо на созерцателя. Рембрандт в очередной раз устанавливает связь между зрителем и картиной, показывая глаза персонажа. Впрочем, художник не ограничивается эмблемами, аллюзиями и намеками, он с шокирующей беспощадностью причисляет к виновным и себя, изобразив себя самого в облике одного из палачей; это он, вполне узнаваемый Рембрандт, в берете и кафтане, решительно стиснув челюсти, обхватил крест и вот-вот подымет ввысь распятого Спасителя. Вообще-то, хотя сияющие доспехи воина привлекают внимание к его фрагменту картины, пускай и в меньшей степени, нежели массивный обнаженный торс лысого палача у Рубенса, именно Рембрандт становится драматическим центром всего полотна. Великая картина Рубенса исполнена нечеловеческого напряжения, на ней вершат жестокое насилие демонические титаны, а земля дрожит у них под ногами. На картине

Рембрандта запечатлен всего один воин да парочка его смутно различимых помощников, а посредине – живописец, руки которого, предназначенные для палитры и муштабеля, воздвигают крест.

Не было ничего удивительного в том, что художник включил себя в число персонажей. В 1627 году Рубенс вернулся к «Поклонению волхвов», написанному в ознаменование Двенадцатилетнего перемирия, и прибавил на картине себя в облике конного рыцаря, «кавалера», ведь теперь он официально имел право на этот титул. Рембрандт изобразил себя среди персонажей своих ранних работ «Побиение камнями святого Стефана» и «Картины на исторический сюжет», созданной в 1626 году и увековечивающей борьбу батавов против римлян. Однако он никогда не писал автопортрета, на котором одновременно представал бы создателем произведения искусства (живописцем в спецодежде – берете) и орудием Провидения (зиждителем креста). Сколь бы удивительное, неслыханное впечатление ни производил этот прием, не следует думать, будто живописец святотатственно вторгается здесь в текст Священного Писания. Его замысел, пусть даже весьма дерзкий, был бесконечно далек от подобного метафизического сумбура и бестактности. Отнюдь не пытаясь *навязать* свое присутствие в священном зрелище, Рембрандт тщился осуществить нечто совершенно противоположное, а именно *погрузиться* в него столь полно, сколь требовали того все искусствоведы, писавшие об исторической живописи. Буквально принимая на свои плечи бремя вины, он превращается в «Elk», обычного, заурядного человека, Имярека, берущего на себя грехи человечества. Представив себя в роли Имярека-живописца, Рембрандт сумел приравнять акт творчества к распятию Спасителя, прибегнув к оксюморону, который, возможно, способен был понять и принять лишь голландский кальвинист золотого века[323].

Все вышесказанное означает, что Рембрандт был не очень-то склонен к самоумалению.

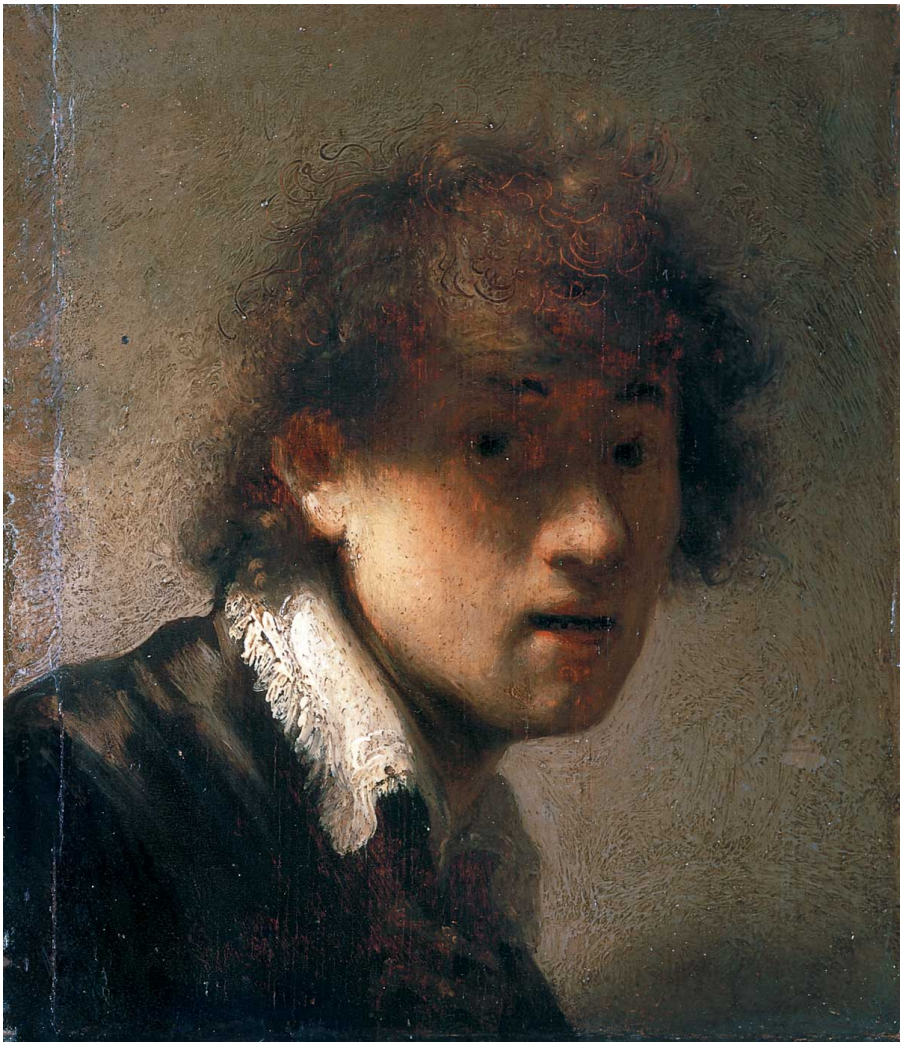
V. Лица, личины, гримасы

Наложив собственные черты на автопортрет Рубенса, Рембрандт намеревался не столько похитить, сколько примерить его публичную маску, личину. Он словно прокрался в дом на Ваппере, пока мастер пребывал у себя в имении, и, увидев стеклянный кабинет, полный золотых цепей, не устоял перед искушением их надеть, нежно перебирая пальцами их звенья и

изящно распределяя их вес на шее и на плечах.

Разумеется, Рубенс редко примерял что-нибудь. Он представал перед публикой в образе, вполне отражавшем его характер и, с точки зрения учителя его брата Липсия, составлявшем самую суть личности добродетельного христианского джентльмена. Иными словами, Рубенс являлся на своих портретах образцом постоянства, умеренности, равнодушия к благам и стойкости в невзгодах, вне зависимости от того, как обращались с ним властители и меценаты. Соответственно существуют всего четыре автопортрета Рубенса, на которых он изобразил себя в одиночестве, и все, когда бы они ни были написаны, очень похожи, вот разве что на более поздних на лбу его слегка обозначаются залысины. В первую очередь они свидетельствуют о том, сколь *милостиво* разрушительное время обошлось со *стойким, прямым и искренним, «echte»* Питером Паулем. Рубенс запечатлел себя еще на нескольких картинах, но это всегда групповые портреты, где он предстает в обществе друзей, брата, жен, детей, «amicitia et familia», родни гуманиста. И зачастую он даже не выделяется среди изображенных.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет. Ок. 1628. Дерево, масло. 22,5 × 18,6 см. Рейксмюзеум, Амстердам



Рембрандт ван Рейн. Автопортрет. 1629. Дерево, масло. 15,5 × 12,7 см. Старая Пинакотека, Мюнхен

А вот Рембрандт не ограничился ни четырьмя, ни двадцатью четырьмя, ни сорока четырьмя автопортретами. До наступления XX века, а может быть, и вообще никогда, ни один художник не завещал нам столь неистощимый архив собственных портретов, начиная от первой датированной картины «Побиение камнями святого Стефана» и вплоть до самых последних, написанных в 1669 году, незадолго до смерти[324]. И в отличие от Рубенса, он редко изображал себя в компании. Рембрандт предстает среди других персонажей лишь на исторических полотнах, а пространство автопортретов с ним делила только его жена Саския ван Эйленбург. В сущности, череда его автопортретов представляет собой непрерывный, длящийся сорок лет монолог, и

благодаря высочайшему, непревзойденному уровню этой визуальной беседы с самим собой Рембрандт неизбежно стал восприниматься как архетип всех художников, одержимых собственным «я». Еще при жизни Рембрандта такие итальянские живописцы, как Джованни Бенедетто Кастильоне, бесстыдно копировали манеру рембрандтовских автопортретов, намереваясь в глазах публики уподобиться современному Микеланджело и предстать фанатично одержимыми собственной индивидуальностью, безразличными к пустым капризам меценатов и отвечающими только перед собственной могущественной и властной музой. Таким образом, Рембрандт превращался в творческую личность, находящуюся вне общественных норм или чуть ли не враждебную им, то есть весьма близкую романтикам XIX века. Даже порождая вещи из сплошных клише на потребу вопиюще массовому вкусу, Пикассо, надев рембрандтовскую личину, с легкостью убеждал себя в том, что он по-прежнему неподкупно честен и не запятнан поверхностным блеском.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет без головного убора, в белом воротнике. 1629. Офорт. Дом-музей Рембрандта, Амстердам

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет (Рембрандт, подавшийся вперед). Ок. 1630. Офорт. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет (Рембрандт нахмурившийся). 1630. Офорт. Дом-музей Рембрандта, Амстердам

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в овальной рамке (Рембрандт в меховой шапке). Ок. 1629. Офорт. Дом-музей Рембрандта, Амстердам

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в берете, с широко открытыми глазами. 1630. Офорт. Дом-музей Рембрандта, Амстердам

Но Рембрандт нисколько не стремился примерить роль первого художника-одиночки, а тем более «сердитого юнца», которого видел на его ранних автопортретах-офортах Кеннет Кларк[325]. Причина, по которой он бесконечно воспроизводил собственный образ, – вовсе не упорное, граничащее с навязчивой идеей утверждение собственного творческого «я», а абсолютная противоположность этой мании, экспериментальное *растворение* своего «я» в бесконечном множестве личин: воина, нищего, буржуа, принца, великого антверпенского мастера.

В конце концов, Питер Пауль был Единственным и Неповторимым Рубенсом.

А Рембрандт? Рембрандт, как мы уже видели, был Имяреком.

Имярек являлся не только неким обобщенным грешником. Он еще исполнял в театре роль современного Протея, как указывает

его имя, способного заимствовать личину, маску любого персонажа, с которым сталкивался. Рембрандт и был такой усовершенствованной, современной, изменчивой, как Протей, версией Имярека и всячески стремился проникнуть в сознание своих моделей: и портретируемых, и персонажей исторических картин, – чтобы понять изнутри, как они хотят предстать на полотне. Он не страдал эксгибиционизмом, и его самоуглубленность не следует путать с навязчивым желанием всячески обнажаться перед зрителем. На самом деле его ранние картины более любопытны тем, что́ тщатся утаить от созерцателя, нежели тем, что́ они обнажают. А скрывают они, конечно, глаза живописца. Если глаза действительно, как предположил ван Мандер, есть зеркало души, Рембрандт чем-то завесил свое.

Перри Чепмен интерпретировал глубокую тень, падающую на лоб художника или на одну половину лица, как свидетельство меланхолии[326], как особую печать, которую накладывает на его черты творческий дар. Вне всякого сомнения, Рембрандт был человеком вспыльчивым; в пожилом возрасте, когда на его долю пришлось немало трудностей, он был особенно склонен к приступам капризной раздражительности. Однако считал ли он, подобно, например, Константину Гюйгенсу, что страдает разлитием черной желчи, – вопрос куда более спорный. Конечно, если Рембрандт желал принять *позу* меланхолического гения, хотя бы для того, чтобы соответствовать концепции прирожденного дарования, он вполне мог прибегнуть к живописному приему, передававшему это поэтическое уныние. Видимо, так и родились его автопортреты с контрастной светотенью. Однако это почти извращенное желание скрыть черты, мимику, маску художника можно объяснить и иначе: так проявляется *могущественная власть* взора живописца.

Любой взгляд, любой акт всматривания – в какой-то степени проба сил, и мы часто предполагаем, что прямой и решительный взор говорит о силе и уверенности смотрящего, подобно тому как мощный воздетый кулак армрестлера свидетельствует о его мощи[327]. Однако с самого начала Рембрандт решил играть с созерцателем в другую игру, в кошки-мышки, в прятки, по хитроумным правилам художника, словно повторяя: «Ты меня то видишь, то нет». Посмотрите на завораживающе прекрасный автопортрет 1628 года из амстердамского Рейксмюзеума. Естественно, Рембрандт не мог поместить себя во мраке, порождающем тень, которая падает на его глаза и лоб, и одновременно создать зрительно различимый, видимый образ. Поэтому, как бы мы ни пытались охарактеризовать эту картину, она не может быть обычным зеркальным отражением. Она есть

противоположность «истинного образа», «icon vera», обыкновенно ассоциирующегося с ликом Христовым, который внезапно и таинственно проступил на саванах и платах и который Джозеф Лео Кёрнер считает главным источником великого автопортрета Альбрехта Дюрера 1500 года[328]. Даже моделируемый по образцу лика Спасителя, автопортрет Дюрера исполнен столь скрупулезной точности, словно написан *не рукой смертного*, словно этот образ, подобно личности живописца, создан Высшей волей.

И напротив, автопортрет Рембрандта – откровенный вымысел, от начала до конца он целиком выдуман; кудри и секущиеся кончики процарапаны на красочном слое, глаза прорезаны, как отверстия маски. На восхитительном мюнхенском автопортрете 1629 года рука живописца, вопреки всем установленным правилам, новаторски, дерзко обнаруживает себя за созданием образа. Воротник на портрете изображен небрежно положенным, густым слоем белой краски, который принято отождествлять с более поздним рембрандтовским стилем, световые блики на плече нанесены широкими стремительными мазками. Царапины, прочерчивающие завитки жестких волос, подчеркнуты выделяющимися на грунтовке штрихами и легкими мазками, словно на картине сама собою поднялась маленькая живописная буря, вызвать которую на полотне не отважится никто до появления Ван Гога.

Этот артистический грим вымысла наложен абсолютно виртуозно, но одновременно он бесхитростно и безыскусно прозрачен. Ведь лицо Рембрандта, как бы оно ни было загримировано, все равно становится объектом насмешек и издевательств, которые суждено изведать любой смертной плоти. В отличие от мистического в своей объективности явления Дюрера, в отличие от предельно идеализированного Рубенса, воплощенного гуманиста и патриция, тиражируемого на множестве бойко распродаваемых гравюр, лицо Рембрандта кажется не выточенным из дерева, а слепленным из резины: изменчивое, как у клоуна, то напряженное, то расслабленное, словно его обладатель сам не в полной мере властвует над своей мимикой. Это лицо разыгрывает некий спектакль, но редко стремится угодить зрителю. В своих наиболее благопристойных воплощениях: щеголя, бравого румяного офицера – оно отвечает определенным социальным конвенциям и ожиданиям, одновременно тотчас же намекая, что не стоит слишком доверять избранной позе, что офицерский мундир – не униформа, а сценический костюм и что за ролью скрывается актер. На самом деле именно изменчивость рембрандтовского автопортрета:

персонаж смиряется с тем, что он смешон, он раздувает и втягивает щеки, демонстрирует синяки и сеть лопнувших вен, припухлости и пигментные пятна, на его лице печать беспомощности перед временем и невзгодами – и объясняет ту легендарную симпатию, которую испытывают к нему зрители, ощущая свое родство с его героем, ведь Рембрандт мягко умеряет тщеславие, лежащее в основе всякого автопортрета. Рубенсовское достоинство и неизменную спокойную уверенность предписывают нам общественные нормы, но в жизни мы по-рембрандтовски капризны и неуравновешенны. С рубенсовским непринужденным изяществом, барочным вариантом того, что принято именовать на сленге словечком «кул», мы хотели бы в полный рост предстать перед зеркалом, подтянутые и стройные. На самом деле мы по-рембрандтовски забавны в своей нелепости, мы выкатываем грудь, всасываем щеки, втягиваем брюшко и поправляем страусовые перья на берете. Вот почему, несмотря на все язвительные выпады современных искусствоведов в адрес глуповатых и наивных романтиков, писатели XIX века абсолютно справедливо сравнивали Рембрандта с Шекспиром, столь же глубоким летописцем самообмана, которому мы вновь и вновь вдохновенно предаемся.

Андрис Якобс Сток. Мужской портрет («Портрет Луки Лейденского»). Ок. 1620. Гравюра резцом. Муниципальный музей Лакенхал, Лейден

Питер Пауль Рубенс. Мужской портрет («Портрет Луки Лейденского»). Ок. 1630–1635. Бумага, кисть, бистр. Коллекция Фрица Люгта, фонд «Кустодия», Нидерландский институт, Париж

Выходит, Имярек-Актер-Живописец ищет разнообразия, в том числе сам тщится предстать во множестве обличий. Поэтому его ранние автопортреты, особенно офорты, совершенно *не похожи* один на другой, а их стиль кардинально различается. Автопортрет художника в берете с пером, хранящийся в Музее Изабеллы Стюарт Гарднер (с. 44), был написан в том же году, что и мюнхенский автопортрет, для которого характерна куда более небрежная и свободная манера, однако по стилю он абсолютно

ему противоположен: краски наложены на деревянную доску плавными мазками, оставляющими ощущение лакового блеска и призванными передать мягкость и гладкость тканей, из которых сшит наряд живописца, тогда как выбранная для этого автопортрета длина три четверти и низкая точка зрения подчеркивают горделивую позу, ассоциирующуюся с высоким статусом. Многие картины, с незначительными изменениями воспроизводящие облик его ранних «типовых» автопортретов, на самом деле оказались копиями, написанными другой кистью, возможно его первыми учениками Исааком де Жюдервилем и Герардом Доу[329]. Единственные неоспоримо рембрандтовские их черты – это его круглый, весьма обширный подбородок и толстоватый нос, внушительных размеров картофелина, на которой автор в течение следующих сорока лет будет запечатлевать следы времени и холерического темперамента. (Разумеется, Карел ван Мандер считал ниже своего достоинства обсуждать нос в каталоге выражений лица.) Но, даже ограничиваясь этими основными физиогномическими элементами, Рембрандту удается создавать на удивление различные «tronies», или типы характеров. Иногда персонаж у него раздувает ноздри и собирает морщинами кожу на переносице, иногда прищуривается и, словно ощерившись в хищном рычании, приоткрывает рот, а иногда, напротив, сужает ноздри, складывает губки бантиком (хотя обыкновенно изображается с полными, мясистыми губами), морщит лоб и поворачивает к зрителю голову с таким видом, словно надменно мерит взглядом дерзкого горлопана в пивной. По-обезьяньи гримасничающее лицо квохчущего от смеха Рембрандта и знаменитое: белое, с расширенными от ужаса глазами, словно только что узревшими призрак, – столь различны, что, кажется, не могут принадлежать одному человеку. По временам автопортреты Рембрандта действительно больше напоминают некоторые его «tronies», или зарисовки лиц других моделей, чем его собственные черты, словно он повторяет их позу или дублирует их поведение: получается что-то вроде доступного Рембрандта на каждый день.

Часто и на рисунках, и на офортах, датированных 1629–1631 годами, возраст Рембрандта разнится сильнее, чем можно ожидать во временно́м промежутке двух-трех лет. По временам, в отложном воротнике, отрастив и аккуратно подровняв усы, в равномерном освещении, он предстает молодым бюргером, солидным гражданином, неограненным алмазом, которому суждено сделаться Рубенсом. На других рисунках и гравюрах волосы у него эксцентрично растрепаны, кафтан расстегнут. Однако оба этих образа более или менее соответствуют двум

воплощенным в конкретных живописцах моделям, которые Рембрандт пытался приспособить к собственной личности со всеми ее особенностями.

Одной из таких моделей был Лука Лейденский, или, скорее, Псевдо-Лука, запечатленный на офорте неизвестного автора. По совершенно загадочным причинам этот офорт на протяжении многих поколений считался автопортретом гениального соотечественника Рембрандта. Рубенс, который, несмотря на всю свою классическую, итальянизированную утонченность, никогда не утрачивал свойственного северянам более «земного» ви́дения мира, обыкновенно ассоциирующегося с Лукой, выполнил графическую копию этой гравюры, дополнив ее латинской надписью, в которой подчеркивалась слава лейденца. Нельзя и вообразить, чтобы Рембрандту остались неизвестны эти почти вызывающие в своей простоте черты, эта непосредственность выражения, столь дерзко отличающие «автопортрет» Луки от опытов в этом жанре Антониса Мора и Исаака Класа ван Сваненбурга, с их придворными позами и подчеркнуто элегантными одеяниями. Существовали и другие примеры предполагаемых автопортретов в намеренно безыскусной, внешне примитивной, незатейливой манере; в частности, таков «Художник и знаток» Питера Брейгеля-старшего. В любом случае грубоватая простота подобного образа не вполне устраивала Рембрандта, который, как мы уже видели, испытывал искушение довести ее до театрального блеска. Однако совершенно неоспоримо, что, бросив вызов более изящным, придворным версиям «лица, личины, маски» живописца, Рембрандт сумел создать образ, исполненный агрессивной приземленности. А тот факт, что в 1634 году его одаренный ученик Ян Йорис ван Влит уже выполнял гравированные копии этого лица с печатью светотени, по-видимому, свидетельствует о том, каким спросом пользовался образ Нового Луки, одновременно хитроумного и честного, меланхолика и сангвиника.

Жак Калло. Нищий в плаще. 1622. Офорт. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Дар Генри Уолтерса

На самом деле Рембрандт пошел еще дальше, вслед за Лукой Лейденским и в особенности Питером Брейгелем воспев истинных изгоев и отверженных, отринутых обществом, – нищих[330]. Подобно всем остальным протестантским культурам начала XVII века, голландцы терпели мошенников и бродяг либо на сцене, в поэме и на картине, либо за крепкими стенами

местного исправительного дома[331]. В первое десятилетие XVII века власти, не в последнюю очередь лейденский «городской голова» Ян ван Хаут, неумолимо отделяли заслуживающих сочувствия и поддержки местных бедняков, для которых в церквях собирали пожертвования и которые становились объектами благотворительности, неслыханной по меркам тогдашней Европы, от постоянно сбивавшихся в стайки полукриминальных бродяг. В них отцы города видели некое подобие чумы, которую надобно всеми средствами изгнать из «политического тела», если придется, даже выслать оборванцев вон из города на повозках, или грешников, которых надлежало бичевать и терзать проповедями до тех пор, пока они не начнут усердно трудиться и вести себя, как приличествует достойному христианину[332]. Амстердамский художник Вернер ван ден Валкерт написал цикл картин на деревянных панелях, детально документирующий процесс, посредством которого неимущих превращали в подопечных государства и Церкви. А в некоторых городах ограниченному числу неимущих выдавалась лицензия, позволяющая нищенствовать в специально отведенных местах. Однако политика тюремного заключения, исправительных мер и изгнания оказалась столь успешной, что иностранцы зачастую завистливо замечали отсутствие нищих в центре голландских городов. «Нищий на здешних улицах, – писал Джеймс Хауелл, – такая же редкость, как лошадь – в Венеции»[333].

Рембрандт ван Рейн. Нищий с искалеченной рукой, опирающийся на палку. Ок. 1630. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Рембрандт ван Рейн. Старуха-нищенка с флягой. Ок. 1630. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Итак, голландские нищие были относительно *невидимы* и, вероятно, именно поэтому сделались популярными героями литературных произведений, излюбленными персонажами картин и даже квазирелигиозных сочинений. Антология безумцев и безумств Адриана ван де Венне «Живые картины нелепого мира» («Tafereel der belacchende werelt») включала голландскую версию жанра, известного по всей Европе, от Испании и Англии до Богемии и Италии: энциклопедию мошенников и бродяг[334]. Ван де Венне перечисляет сорок два конкретных типа преступников обоего пола, включая «loseneers», притворявшихся, будто бежали из турецкого плена, «iuweeliers», специализировавшихся на фальшивых драгоценностях, «swijgers», намазывавшихся жидким конским навозом, чтобы симулировать желтуху, «schleppers», выдававших себя за католических священников *mirabile dictu*, и истинное наказание Божие, «nachtbehuylers»: они вместе со своими детьми ложились у входа в какой-нибудь дом и всю ночь вопили и стонали, пока их не пускали за порог. Без сомнения, текст ван де Венне задумывался как практическое руководство под незримым заглавием «Осторожно, нищие! Берегитесь!». Описание каждого класса плутов сопровождалось приличествующим случаю весьма суровым кратким моральным наставлением, помещенным отдельным столбцом. Иллюстрации к этой энциклопедии, а также удивительные, выполненные гризайлью картины, на которых он изобразил мошенников и нищих, представляют истинный бестиарий нелепых, причудливых, гротескных созданий, самое уродство которых преподносится как наказание за пороки.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в образе нищего, присевшего на холмик. 1630. Офорт. Библиотека и музей

Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

В «Gueux» («Нищих»), цикле гравюр, вырезанных великим лотарингским графиком Жаком Калло в 1622 году и, вероятно, послуживших Рембрандту главным источником вдохновения, эта демонизация несчастных отчасти сохраняется. Один из изображенных, бродяга в рваном плаще, просительным жестом протягивает руку с превратившимися в страшные длинные когти ногтями; другой, опирающийся на посох, глядит на зрителя с выражением жуликоватого лукавства. Однако впервые в истории Калло показывает отбросы общества не мерзкими человекоподобными существами, а людьми, даже в тех случаях, когда в них, как, например, в «лжепаломниках», узнаются персонажи энциклопедии. Рембрандт, владевший несколькими гравюрами Калло, еще более очеловечивает своих героев. У него они уже не просто объект, который надлежит воспитывать, наставлять и исправлять, и жутковатые создания, вызывающие смешанные чувства страха и любопытства. Они, несомненно, такие же, как мы. Рембрандт нигде не изображает кошмарные уродства, превращающие нищих ван де Венне в человекоподобную нечисть в лохмотьях. Однако он избегает и самодовольства, которым в ущерб стилю проникнут ряд картин ван де Венне: иногда неимущие у него, должным образом вновь обращенные в христианство, в слезах упадают на колени и смиренно и униженно принимают милостыню[335]. Судя по этим офортам, Рембрандта уже привлекает облик страждущего, жалкого и недужного человеческого тела, абсолютно противоположного идеалу классического героя; но именно эта несовершенная, осаждаемая болезнями и невзгодами плоть и представляется Рембрандту истинно героической – настолько героической, что иногда он сам появляется в компании нищих, а на одном из наиболее оригинальных своих автопортретов просто предстает в облике нищего. Более того, в облике нищего не смиренного и послушного, которого приняли бы в приют и стали бы утешать воскресной проповедью, а настоящего: сгорбленного попрошайки, сквернословящего, золотушного, неблагодарного, нераскаявшегося, опасного, – изнуренного и изможденного бродяги, при одном появлении которого добропорядочные граждане вызывают полицию, закрывают ставни и спускают собак. Притягательность этого низшего класса в глазах Рембрандта, его неоднократные советы ван Влиту выпускать еще гравированные листы нищих, в дополнение к его собственным, выходят за пределы чисто этнографического интереса и в своей эксцентричности напоминают гимн несчастным. Перенося себя в

дурное общество грязных, больных и бедных, Рембрандт словно издевается над максимами ван Мандера, призывавшего к неукоснительному соблюдению нравственных норм, и наслаждается именно низменными инстинктами художника, его пристрастием к изображению темных сторон жизни («Hoe schilder, hoe wilder»), которые внушали моралисту ван Мандеру такой ужас. И мы вовсе не вернемся к устарелому романтическому стереотипу, гласящему, что-де Рембрандт плевать хотел на буржуазные условности, если согласимся, что в своих «Нищих» он проявляет незаурядную смелость. Ведь и до Рембрандта история знает немало случаев, когда художник, в духе Рабле, по своей воле водил дружбу с отверженными, спал в канавах и попрошайничал. Наиболее яркий пример тому в Голландии – великий амстердамский драматург Гербранд Бредеро, обучавшийся живописи и однажды на вопрос, зачем он прибегает к уличному жаргону, во всеуслышание заявивший: «Что мне за дело, у кого учиться родному языку: у короля или у нищего». Точно так же Рембрандт мог бы воскликнуть: «Не важно, как я научился изображать человеческое лицо и тело, – глядя на короля или на нищего». Вспоминаются сетования Гюйгенса на высокомерие молодых лейденских художников, на «избыток самоуверенности», которым страдает прежде всего Ливенс, но который, как поспешил добавить Гюйгенс, «разумеется, свойствен и Рембрандту»[336].

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в восточном костюме, с пуделем. 1631. Дерево, масло. 66,5 × 52 см. Городской музей изящных искусств Пти Пале, Париж

Однако этот дерзкий нищий, этот самодовольный Лука – Брейгель – Бредеро – Рембрандт, плут и виртуоз лохмотьев и обносков, скрюченных рук и кривых ног, деревянных погремушек и чаш для подаяний, не перестает быть Рембрандтом, жаждущим в чем-то уподобиться Рубенсу. Одновременно с автопортретом в технике офорта, на котором он предстал этаким Протеем, Рембрандтом, на глазах созерцателя превращающимся в Рубенса, и который подписал «Rembrandt f», он совершил другую мелкую кражу из арсенала великого фламандца. Обратившись еще к одной гравированной Ворстерманом репродукции, на сей раз «Поклонения волхвов», он изъял оттуда фигуру восточного

правителя, облаченного в ниспадающее поблескивающее атласное одеяние, перетянутое поясом. Глядя на эту фигуру, Рембрандт мог обойтись и без зеркала. Одной рукой он уперся в бок, в другую взял трость и принял элегантную и непринужденную «античную» позу. Позднее на картине был добавлен пудель, возможно не самим Рембрандтом. А пока он важно взирал с портрета, отставив локоть и слегка выпятив брюшко в сверкающем шелку, с весьма самодовольным видом, Рембрандт – паша, воин, волхв, приносящий дары.

Часть четвертая
Блудный сын

Глава седьмая
Амстердам анатомированный

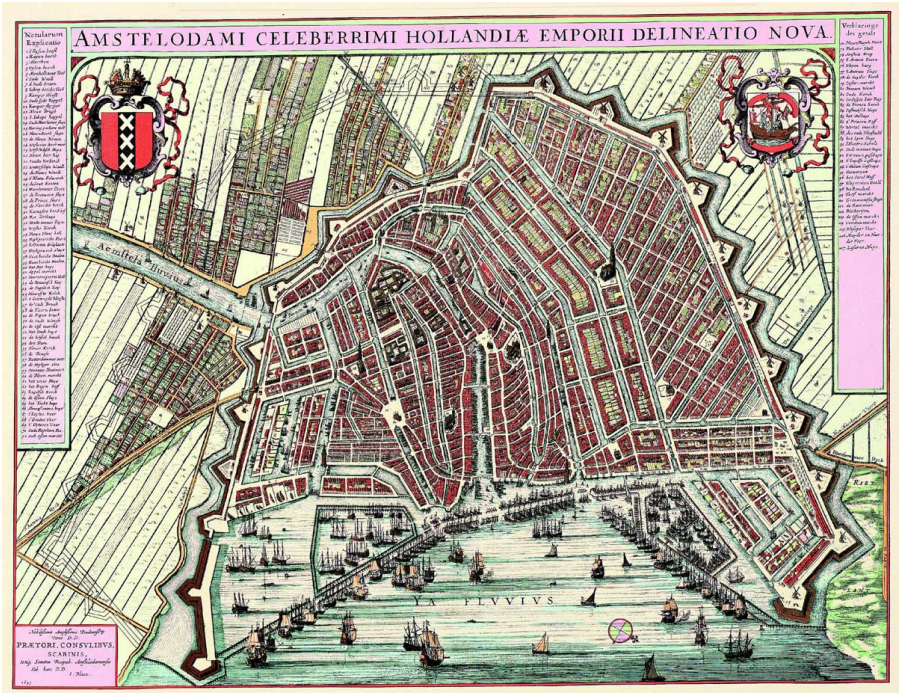
I. Город, познаваемый пятью чувствами

С высоты птичьего полета, например парящей чайки, этот крупный город представлялся полумесяцем, или изглоданной крысами головкой сыра, или колыбелью, обращенной дном к южным лугам, а открытым верхом – к темным водам бухты Эй, или пузатым корпусом неуклюжей шхуны, ожидающей, когда ее оснастят мачтами и парусами, шкотами и вантами, чтобы она смогла отправиться в плавание, или набитым соломой тюфяком, на котором оставили глубокую вмятину тяжелые тела.

А где-то среди его более чем ста тысяч душ наверняка найдется заурядный, ничем не примечательный художник, пишущий очередную «Аллегорию пяти чувств».

De Reuk

Для начала – запах залива Зюйдерзе, воды которого сквозь протоку попадали в бухту Эй, омывали двойной ряд осклизлых свай, отделяющих внутреннюю гавань от внешней, и приносили с собой обломки затонувших кораблей и спутанные водоросли, крохотных, ни на что не годных рыбок, мельчайших рачков, распространяющих терпкий соленый аромат, от которого на глаза наворачивались слезы, гнилое дерево, трюмные воды и промытые прибоем останки бесчисленных маленьких созданий, упругих и скользких, при жизни обитавших в раковинах береговых улиток и морских уточек. На верфях, расположенных по соседству, за первым рядом домов, пахло получше. Там выдерживались на воздухе поставленные торчком свежеспиленные древесные стволы, частью уже изогнутые, как положено шпангоутам, предназначенным для корпуса строящегося судна. Если пройти по узким улочкам вдоль гавани, можно было ощутить свежий, острый аромат сосны (потребной для изготовления мачт), дуба и бука (подходящих для килей) и на мгновение вообразить, будто оказался в Норвегии, на месте только что срубленного леса.



Ян Блау. Карта Амстердама. 1649. Частная коллекция

Впрочем, эта иллюзия рассеивалась, стоило только подойти поближе к тавернам и борделям. Позади сушильных дворов, в лабиринте переулков, опутывающем башни Ян-Роденпорт и Харлеммерпорт, царил тяжелый смрад помоев. «Архитектурным фундаментом» этому зловонию служили целые слои раковин мидий. Над ними возвышались «мощи» – бесчисленные панцири крупных и мелких креветок, крабов, омаров, издававшие тошнотворно-сладковатый запах; эти отбросы растаскивали кошки. Однако даже подобное зловоние меркло по сравнению с тем смрадом, что исходил от лодок, собиравших по ночам нечистоты; они медленно, но с большой для себя прибылью проходили через амстельские шлюзы, двигаясь по направлению к бухте Эй и далее на запад, в Альсмер и Бевервейк, где их уже поджидали на клубничных плантациях и морковных огородах, а то и на север, в Горн; повсюду фермеры готовы были заплатить кругленькую сумму за доставляемые удобрения. Поставщики экскрементов, «vuilnisvaarders», имели в своем роде узкую специализацию: например, кизяк они привозили на табачные плантации возле Амерсфорта, а конский навоз – садоводам и огородникам, получавшим с его помощью волшебно плодородную почву, на которой капуста кочанная, капуста полевая, бобы росли дружно и кучно, чему не уставала дивиться вся остальная Европа. Если верить драматургу Бредеро, встречались даже жители

Амстердама, готовые скупать людскую мочу, чтобы перепродавать ее на сыромятни[337]. В Голландии поистине находили применение всему, не исключая отбросов и нечистот. Даже отходы промышленного производства, например мыловаренный поташ, можно было использовать как удобрение. Поставщикам экскрементов предписывалось перевозить свой обильный груз по ночам, однако те, чьи дома располагались на набережных вдоль их маршрута, спешили поплотнее закрыть ставни до наступления темноты, чтобы сильнейший смрад не проник через какое-нибудь отверстие или щелку.

Но самые ужасные миазмы, напоенные смертью, оскверняли воздух на кладбище картезианского монастыря в летние месяцы чумного года, например 1624-го и 1635-го, когда умерших было столько, что их не успевали хоронить, и маленький двор переполняли траурные процессии, выстраивавшиеся попарно, в совершенном безмолвии, одна в ожидании своей очереди войти за кладбищенскую ограду, другая – выйти за нее, образуя «дорожные пробки» скорби. В часы, когда кладбище пустело, саваны сушили на земле, как следует смочив уксусом, дабы избежать дальнейшего распространения заразы. Ни один обитатель города со слабым желудком не сумел бы служить ни здесь, ни, если уж на то пошло, в сыромятнях, на салотопнях или на изготовлении покрытых благородной плесенью колбас, где свиные кишки начиняли требухой, ливером и салом с добавкой овсяной крупы.

На борьбу с этими миазмами Амстердам бросил целое войско ароматов, столь изысканных, сильных и разнообразных, что они могли угодить самому разборчивому и привередливому обонянию. Весенним утром желающий прогуляться по городу, тщательно выбирая маршрут и обходя кварталы между Принсенграхт и гаванью, отведенные для красильных чанов (Блумграхт) и мыловарен (Синт-Якобскапельстег), мог тешить себя иллюзией, что весь город превратился в один огромный ароматический шарик. Травники наперебой предлагали на рынках крохотные мешочки с диким бадьяном, лавандой, розмарином, душистой миррис, которые полагалось носить на шее или на запястье, дабы отвратить моровые поветрия, и в городе, где на мутных, пенистых водах каналов то и дело всплывали дохлые кошки, собаки, свиньи, а то и палые лошади, от них никто не отказывался. Богачи отбивали смрад разложения, надушив опойковые или лайковые перчатки турецкой розовой водой. А склады Ост-Индской компании окружало незримое облако пряных ароматов корицы и гвоздики, мускатного ореха и его сушеной шелухи. По утрам из пекарен на улице Нес плыло

густое, насыщенное, сдобное благоухание все тех же гвоздичных «гвоздиков» и перемолотых орехов, но теперь они поджаривались и потрескивали на огне, ожидая, когда их пересыплют в душистое тесто для булочек, пирожков, печенья и пирожных, которым предстоит оказаться на столах патрициев в высоких шляпах и пышных брыжах.

Особо брезгливые носы услаждались ароматом отливающего зеленью мозельского или темной мальвазии, разливаемых в высокие тонкие бокалы. Носы попроще, молодые и старые, гладкие и в бородавках, довольствовались солодовым пивом, которое день и ночь подавалось в матовых оловянных кружках или в кубках-рёмерах зеленого стекла. На следующее утро помои и лужи пролитого пива, уже успевшие приобрести собственный запах, смывали довольно едким водным раствором древесной золы – щелоком, без которого не обходился ни один скромный и ни один богатый дом. Однако, как ни старались самые усердные служанки и самые фанатичные домашние хозяйки, они не могли полностью изгнать из комнат затхлый запах плесени, вместе с амстердамской сыростью проникавший в обитые изнутри самой плотной тканью бельевые комоды и в неукоснительно проветриваемые занавеси и тростниковые циновки. Однако можно было прибегнуть к исправительным или профилактическим средствам. Там, где особенно пеклись о чистоте, клали перед сном в постельное белье маленькие мешочки с сухими цветами и травами, чаще всего лавандой. В гостиных и кабинетах стали появляться застекленные книжные шкафы, изготовляемые по специальному заказу, дабы воспрепятствовать коварному грибку, так и норовящему покоробить и запятнать тонкую бумагу, даже если книги хранили в самых прочных сундуках. По той же причине ковры турецкой работы не раскладывали на полу, а стлали на столах.

С влажностью и промозглостью боролись и иными средствами. Весной и летом на буфеты ставили в керамических цветочных горшках мясистые дамасские или мускусные розы, иногда добавляя к ним левкои и пятнистые лилии со сладковатым карамельным запахом. Зимой (или, как уверяли приверженцы этого метода, в любое время года) раскуривали длинные трубки, щедро сдабривая табак специями или такими наркотиками, как семена белены, белладонна или даже «индийские ягодки», известные нам сегодня под названием орех «кока»; табачный дым якобы высушивал малярийную сырость. Весной, когда дни становились длиннее, а солнце показывалось чаще, за какой-нибудь час неторопливой прогулки в южном направлении, по берегам Амстела, мимо рыбаков с удочками,

лениво трусящих собак и белокожих, незагорелых мальчишек, с криками плещущихся в реке, можно было добраться до лугов и небольших рощиц. Еще чуть-чуть, и вот уже в воздухе ощущается аромат липового цвета и свежескошенного сена, манит своей сенью купа тополей или платанов, окруженная примулами и колокольчиками. Если прогулка была конная и за городские стены путешественник возвращался на закате, то, когда на фоне неба обозначались острые контуры амстердамских башен, словно жаждущих пронзить облака, его лошадь, возможно, начинала принюхиваться и вострить уши, почуяв запах пота, исходящий от множества людей в тяжелых и плотных саржевых и льняных одеждах.

Het Gehoor

Повсюду в Амстердаме раздавалось непрерывное тиканье, город пребывал во власти неумолимых хронометров. Горожан окружали часы: настольные, стенные, башенные, карманные, корабельные хронометры, маятниковые, круглые, с арабскими или римскими цифрами, установленные на церковных колокольнях, с черными циферблатами, расписанными золотом, словно Господь Бог и сам отличался пунктуальностью, и ожидал того же от благочестивых христиан. По ночам в солидных, прочных домах из кирпича и дерева тишину нарушали лишь равномерные движения идеально выверенных медных механизмов, неусыпно отсчитывающих минуты и часы, которые остались до перехода тьмы в серые, предутренние сумерки. Тем временем за стенами домов раздавались плеск воды в каналах, омывающей мостовые сваи, поскрипывание мачт на маленьких лодках, зачаленных вдоль канала Дамрак, или на больших кораблях, стоящих на якоре чуть дальше, в бухте Эй, деликатный перестук крысиных лапок, легко, точно балерина на пуантах, перебегавших по сходням и молам, а нередко и оклик, брань или хихиканье, ведь в городе, насчитывающем тысячу, а то и больше, трактиров и вечно кишевшем матросами, то и дело вспыхивали драки, а к прохожим привязывались шлюхи. И наконец в десять часов вечера слышалась барабанная дробь начальника городской стражи, возвещающая отбой, а затем – медленная, неспешная тяжелая поступь стражников, совершающих еженощный обход.

Однако чужеземцы, привыкшие к адскому шуму Рима или Лондона, сочли бы Амстердам тихим местом, если бы не колокола. (Можно подумать, Париж сочли бы невзрачным, если бы не шелка.) Ведь колокольный звон в Амстердаме слышался

повсюду, и ни один горожанин не мог бы взять в толк, зачем от него спасаться. С улицы Брестрат, от дома Питера Ластмана, открывался вид на возведенную Хендриком де Кейзером колокольню церкви Зюйдеркерк, на которой рядком висели тридцать пять колоколов, ни дать ни взять расположившиеся на заборе сороки. Они отбивали часы благозвучным звоном, исполняя мелодии псалмов и церковных гимнов, а их собратья на Аудекерк, Нордеркерк и особенно массивные колокола работы Ассверия Костера на высоких колокольнях церкви Вестеркерк бросали им вызов, наполняя амстердамское небо буйной, неудержимой разноголосицей. В течение дня ритм городской жизни задавали карильоны. Ровно в час звон курантов на бирже, что располагалась в конце канала Дамрак, возвещал начало торгов в ее галереях. Спустя какой-нибудь час эти же куранты объявляли их закрытие. Портовые колокола приветствовали флот, возвращающийся из Батавии, со Шпицбергена или из Ресифи. Медленный, приглушенный перезвон сопровождал погребение высокого лица.

И хотя у проповедников церковная музыка вызывала по меньшей мере серьезные опасения, в Амстердаме она звучала постоянно. Городского органиста Яна Питерса Свелинка и его учеников контракт обязывал дважды в сутки, в полдень и вечером, оглашать церковные своды мощными аккордами, и потому они без устали извлекали из язычковых регистров звуки, напоминающие человеческий голос, пытаясь обратить к помыслам о духовном бюргеров, праздно расхаживающих по церковному нефу, прячущихся в церковных стенах от дождя, без стеснения болтающих или раскланивающихся с соседями[338]. В хорошую погоду, когда в домах вдоль Кайзерсграхт и Аудезейдс-Ворбургвал отворяли ставни, их обитатели внимали ангельским голосам, контртенорам и сопрано, возможно подражающим «французскому соловью» Франциске Дуарте (на самом-то деле происходившей из семьи евреев-маранов) и по-итальянски или по-голландски оплакивающим жестокосердие пастушек и злую долю их покинутых обожателей, а над зелеными водами каналов несся проникновенный перебор струнных аккордов. Хуже того, невинных детей обучали игре на лютне, цимбалах и даже на виоле и посылали в танцевальные классы, где они, научаемые злодеями-танцмейстерами, семенили, выделывали антраша, подскакивали и кружились под стать дерзким язычникам Гоморры.

Но Амстердам, предаваясь пороку, не только наслаждался музыкой, он еще и изготавливал музыкальные инструменты. Пройдясь по одним улицам, можно было услышать

неослабевающую барабанную дробь – это мастера проверяли, достаточно ли туго натянута кожа; на других стоял неумолчный звон – это колокололитейщики проверяли высоту звука своих изделий. На окраину, в восточные кварталы города, или на искусственные острова, насыпанные в бухте Эй и прежде размещавшие главным образом корабельные верфи, переселили другие литейные мастерские, где выковывалось оружие войны. Там посетителя тоже оглушали нестерпимый звон, лязг и бряцание, кузнецы обрушивали удары молота на раскаленные жерла пушек или ковали полосовую сталь, пока не получатся гибкие тонкие ленты – обручи, а их затем набьют на бочки и бочонки, без которых тоже невозможна жизнь в Амстердаме. Некоторые мастерские специализировались на изготовлении оловянной фольги: ее применяли вместо сусального золота для тисненых кожаных обоев, украшавших стены в состоятельных домах. А стук, лязг и звон молотов дополняли визг пил и скрип рубанков. В квартале Ластаге, где суда собирали из отдельных частей, присылаемых с верфей на реке Зан, пилы выглядели особенно устрашающе, иногда имели одновременно до шестнадцати полотен, и управлялись с ними целые команды. Однако главным в Амстердаме, с его постоянной потребностью в мощных деревянных сваях, без которых нельзя построить дома на болотистом грунте, в стропилах, в стульях и стенных шкафах, в сундуках, буфетах и кроватях, оставалось плотницкое ремесло. В трактирах никогда не переводились опилки для посыпки полов, а ритмичное взвизгивание пилы, впивающейся в древесину, раздавалось в городе почти повсюду, даже в столь скорбном месте, как мужской исправительный дом, известный под названием Распхёйс, где обитателям вменялось в обязанность гигантскими напильниками обращать в пыль самую твердую в мире древесину цезальпинии ежовой.

В день отдохновения преступники и лодыри принудительно выслушивали проповеди священников, которые то возвышали хорошо поставленный голос до громовых проклятий, то, уже мягче и тише, призывали покаяться или напоминали о совершенных грехах. В других благотворительных учреждениях, например в стенах сиротских приютов, дети хором пели гимны или вслух декламировали стихи Священного Писания. В больших, напоминающих амбары церквях послушная паства внимала «voorlezer», который со своей маленькой скамьи чтением фрагментов Евангелия подготавливал театрально-эффектное появление самого проповедника; тот взлетал на церковную кафедру и, преисполнившись праведного гнева, подобно Амосу, Михею, Иезекиилю, Павлу и Иоанну Евангелисту, часами осыпал

яростными проклятиями жестоковыйных грешников. Впрочем, в городе звучали молитвы и других конфессий и религий. За закрытыми дверями, за глухими стенами, в подвалах и на чердаках располагались тайные часовни, где служили мессу католики, а в комнатах с дощатыми полами и простыми скамьями, с маленьким шкафчиком вместо ковчега нараспев произносилась кдуша, третье благословение иудейской Амиды, которой с носовым акцентом, свойственным мавританской Иберии, ответствовала община.

Однако воинствующие проповедники тщились перекричать не только папистов и евреев, ремонстрантов и лютеран. Существовали еще и палаты риторов, например Старинная палата, носившая название «Egelantier», «Шиповник», и располагавшаяся над мясной лавкой, где бюргеры, по мнению проповедников забыв страх Божий, расхаживали с кружками пива, наподобие актеров, и громогласно читали стихи. А теперь возникла и новая, соперничающая с прежней риторская палата, «Wit Lavendel», «Белая лаванда», которая приглашала на свои заседания брабантцев и фламандцев. А если столь распущенным людям принадлежат бразды правления в городе, чего же от них ожидать? Вдруг они согласятся терпеть даже безбожные театральные представления? Подумать только, *женщины* вроде двух бесстыдниц, дочерей паписта Рёмера Виссхера, декламируют поэзию и распевают, услаждая восхищенных дилетантов, подобно уличным девкам! Что же дальше? «Juffers» будут дерзко расхаживать по сцене в театре Костера, набеленные и нарумяненные, хихикая и подбирая повыше юбки на глазах одержимых похотью сластолюбцев?

Судя по рынкам и биржам, Амстердам – новый Иерусалим грозил превратиться в новый Вавилон. Там царило истинно вавилонское смешение языков: на каждом шагу слышались португальский и итальянский, польский, верхне– и нижненемецкий, датский, шведский, турецкий, ладино, испанский, фламандский, фризский. Ежесекундно кто-то здоровался со знакомцем, сетовал на тяжелые времена, осведомлялся о ценах или условиях, заключал сделку, поносил обидчика, поздравлял приятеля. Выкликали свои товары уличные разносчики, оглушительно кричали бродячие актеры или рассказчики, шарлатаны торжественно превозносили чудодейственные средства от всех болезней, пронзительно вопили клоуны и шуты, затаив дыхание, ахала в нужных местах толпа, глазеющая на канатоходца, беспрестанно лаяли в загонах собаки на понедельничном собачьем рынке, омерзительно каркали хором вороны, гнездящиеся в кроне платанов. Как будто

не такой уж и тихий город.

Но все эти звуки раздавались лишь до внезапного наступления темноты, когда шум, гам и гвалт стихали, словно на клетку с попугаем набросили черный платок.

De Smaak

«De gustibus non est disputandum». О вкусах действительно не спорят, особенно если недельное жалованье начисляется вам не в гульденах, а в стюверах[339]. В таком случае, проснувшись поутру с неприятным, вяжущим вкусом во рту и съев горбушку ржаного хлеба, предварительно размоченную в пиве или в простокваше, вы замечали, что мерзкий вкус стал только сильнее. Если вам повезло больше, молоко вам подавалось (относительно) свежее, масло – ярко-желтое, хлеб – пшеничный или с добавлением манной крупы, пиво – с терпким ароматом ячменного солода, а иногда еще и вяленая или соленая треска или ломтик ветчины на бледной фаянсовой тарелке.

Если жизнь уж вовсе покажется кальвинисту медом и ему придет охота попробовать что-нибудь горькое, то для этого существовал «middags sallet» из дикого цикория, портулака, кровохлебки, буранчика огуречного, одуванчика, лютика, кошачьей мяты и календулы. Слишком горчит? Что ж, тогда можно было умерить горечь, посыпав салат незабудками и приправив топленым маслом. Согласно правилам хорошего тона, сформулированным в многочисленных сборниках, есть все это надлежало, не слишком широко разевая рот, не облизываясь, не поплевывая на пальцы и не засовывая их в рот, не набивая щеки, как хомяк.

А в обед жители Амстердама отведывали то, что уготовила каждому судьба. Под арками старых городских стен, где с разрешения начальника стражи ютились бездомные нищие, она отдавала прогорклым маслом и затхлыми объедками: несчастным доставалась в лучшем случае корка заплесневелого хлеба, чуть смазанная салом, да огрызок сыра, которым побрезговали крысы. В богадельнях и сиротских приютах, обитатели которых, облачаемые в черное и красное, содержались за счет благотворителей, обед имел привкус честной бедности и состоял из сушеного гороха и бобов, жидкой овсяной каши и бекона. Зато по берегам новых каналов-grachten, словно из рога изобилия, низвергались на столы богачей рыба и птица, фрукты и зелень: поджаренный на вертеле щучий хвост, лещ, фаршированный молоками и приправленный шелухой мускатного ореха,

анчоусами и соком неспелого винограда, карп, тушенный в рейнвейне и подкрашенный собственной кровью, предварительно заботливо сохраненной, пирог, «pastei», с зябликами, поначалу сваренными в сахарном сиропе с добавлением арахиса и лишь затем заключенными в золотистое тесто. Кроме того, яства богачей имели сладкий вкус имперских завоеваний. Большой популярностью пользовалось «kandeel» – вино, щедро сдобренное сахаром и ост-индскими пряностями: корицей, мускатным орехом и гвоздикой. В пирожки с телячьим языком непременно клали для пущего смака сахар и имбирь[340].

Бабушки и престарелые тетушки еще помнили времена, когда «изысканные» овощи: савойская капуста, шпинат, артишоки, козлобородник, спаржа – только-только появились на столах богачей. Бюргеры поскромнее довольствовались корнеплодами: репой, пастернаком, редисом, свеклой и редькой. Теперь они продавались в изобилии на рынке Грунтемаркт, просили за них недорого, и потому позволить себе их могли почти все. Широко распространились такие прежде невиданные овощи, как земляная груша (топинамбур), в обиход вошла разноцветная морковь: не только традиционная, ярко-желтая или новая, оранжевая, выращиваемая к северу от города, в Хорне, но и фиолетовая и темно-красная[341].

И даже если житель Амстердама наелся до отвала, стоило ему пройтись по городу, как его вкусовые рецепторы начинали молить о пощаде. В городе существовало два рыбных рынка: пресноводную рыбу продавали возле моста через Аудезейдс-Ворбургвал, а морскую и морепродукты – на огромном рынке на площади Дам – и два крытых мясных, с особыми отделениями для дичи и птицы. Ведь горожане чрезвычайно любили блюда из курятины и гусятины, зажаренной на вертеле или запекаемой в открытые и закрытые пироги и, спасибо кораблям Ост-Индской компании, обильно посыпаемой перцем. Коронным номером любого пышного пира считался пирог с начинкой из разных видов филе, в котором каждая птичка уютно устраивалась в тельце своей более крупной родственницы, так что гость мог добраться от цапли до жаворонка (через лебедя, каплуна, дикого гуся, шилохвость, свиязь, утку-широконоску, чибиса, голубя, ржанку, вальдшнепа и бекаса), причем из последнего вычищали все потроха, перемалывали до состояния паштета, а затем фаршировали ими снова. Выходит, что за один присест можно было проглотить целый птичник.

Как неустанно предостерегали проповедники, обжорство – смертный грех и непременно навлечет на чревоугодника возмездие. У амстердамских сладкоежек, постоянно

лакомившихся бразильским сахаром, торговля которым полностью находилась в руках амстердамских же купцов, были безобразные, разрушенные кариесом зубы. Богачи закладывали в дупла гниющих коренных зубов зубную пасту, составленную из перемолотых каракатиц, кораллов, высушенных розовых лепестков и винного камня, причем увлажненную слюной пасту втирали прямо пальцами. А когда челюсть начинала пульсировать тупой, зловещей болью, спасались можжевеловым маслом или сушеной гвоздикой, откладывая визит к вооруженному щипцами хирургу, впрочем совершенно неизбежный. Если жертва зубной гнили, несмотря на предостережения проповедников, гордилась своей неотразимой улыбкой, то заказывала себе вставные челюсти из клыков гиппопотама, закреплявшиеся блестящей серебряной проволокой.

Трех-четырехдневный пир неумолимо сказывался на пищеварении даже самого отъявленного гурмана. Очистительные клизмы и рвотные средства, прописываемые страдающим несварением, по-прежнему заимствовались из средневековой фармакопеи и представляли собой в буквальном смысле слова горькие пилюли (и микстуры). Лекарства изготавливались из смеси таких трав и кореньев, как лакрица и сассафрас, зачастую с добавкой ингредиентов, имевшихся в арсенале всякого уважающего себя аптекаря: свежей мочи, растертых в порошок оленьих пантов и коралла, секрета жаб и тритонов. В результате получалось зелье, которое никто не в силах был проглотить, не запивая доброй порцией любимого крепкого напитка горожан – бренди. А если лекарство, сколь угодно мерзкое, все же помогало, то воспрянувший житель Амстердама мог вновь предаться порокам излишества и разврата в двух его наиболее привлекательных местных формах: попробовать на зуб золотую монету и прильнуть к сладким податливым устам, поцелуем сняв с них последнюю каплю вина.

Het Gevoel

Казалось, Амстердам изо всех сил тщится не затупить острые грани, лезвия и не скруглить углы. У точильщиков и шлифовщиков не переводилась работа. Горожан на каждом шагу окружали сабли и пики, алебарды и протазаны, коньки для катания на льду, кирки, кинжалы и кайлы для резки торфа, бритвы и скальпели, пилы и топоры, и за всеми надобно было неусыпно следить, как бы они не затупились и не заржавели. Поэтому опытные владельцы приноровились проводить пальцами

по наточенному лезвию, проверяя, в порядке ли инструмент, в боевой ли готовности оружие и ощущается ли легкое покалывание, после которого, стоит чуть-чуть надавить, на коже выступит кровь.

Однако Амстердам состоял не из одних лишь острых граней и углов. Три новых канала: Херенграхт, Кайзерсграхт и Принсенграхт, на которых располагались резиденции сильных мира сего, изящно охватывали центр города, словно ожерелье из трех нитей – шею, а фронтоны, венчавшие эти изысканные дома, имели уже не ступенчатую форму, напоминавшую о средневековых замках с их бойницами и амбразурами, а плавные очертания колокола. Даже там, где архитекторы по-прежнему предпочитали прямоугольные щипцы «с шейкой», они смягчали их контуры витыми, закругленными волютами и гирляндами, придававшими известняку облик мягкого мела.

Жесткость и мягкость, грубость и нежность всегда соседствовали в этом городе. Для снятия катаракты хирурги-Товии применяли тонкие как игла инструменты с длинными спиральными рукоятями, зачастую затейливо украшенными, которые позволяли легко отделить помутневший хрусталик, не повредив роговицы. Граверы неустанно натачивали свои орудия – грабштихель и сухую иглу, чтобы, если найдется подходящий сюжет и придет нужное настроение, создать на доске линии, по своей мягкости не уступающие бархату. Вдавливая сухую иглу в податливую медную доску, они получали желобчатые, рифленые бороздки, на краях которых из крошечных металлических опилок образовывались гребни. Если не трогать эти микроскопические «гребешки», то, покрытые чернилами, они оставляли на бумаге мягкий, размытый «ореол», придававший печатной линии плавность. То же самое относилось и к серебряных дел мастерам. Самый изобретательный из них – Иоганнес Лутма осознал, насколько горожане тяготеют ко всему причудливому, асимметричному и неправильному, и стал удовлетворять спрос на подобные предметы, выковывая кувшины и умывальные тазы в форме раковин и в подражание морским волнам придавая их краям форму завитков. В руках Лутмы металл словно опровергал собственную природу и делался льющейся, текущей, прихотливой водой, а потом застывал навеки взметнувшимся волновым гребнем.

Поскольку в статуях святых и апостолов город не нуждался, амстердамские скульпторы были не очень-то заметны, хотя по-прежнему вытесывали резцами и киянками фигуры, помещавшиеся на носу кораблей, и маленькие барельефные панно, устанавливаемые на фасадах или на фронтонах зданий.

Однако без тонкой ручной работы в Амстердаме не обходилось ни одно ремесло. Производители бумаги пытались соперничать с мягкими, воздушными сортами восточной выделки и потому придирчиво проводили ладонью по листам собственного изготовления, проверяя, имеют ли они впитывающую плотность, на которой настаивали наиболее требовательные офортисты. Синдики, назначенные в текстильных гильдиях следить за качеством тканей, не доверяли глазам своим и не полагались всецело на внешний облик, а тщательно перебирали перстами камлоты, дамасты и фаи в поисках пресловутых узелков и выбившихся петель. Ткачи, изготавливавшие бархат, поглаживали свое изделие тыльной стороной ладони, чтобы ощутить, достаточно ли оно гладко и возвращается ли потревоженный ворс в первоначальное положение. А поставщики товаров для живописцев кончиками пальцев долго водили по поверхности дубовых досок и основе и утку холстов, чтобы убедиться, что они должным образом впитают грунт и краску.

Однако город осязал себя не только умелыми и проворными руками искусных творцов. Медные грелки с длинными ручками висели в изножье постелей-альковов, чтобы в морозные зимние ночи согреть своих владельцев под простынями. В лучших домах служанки истово следили за тем, чтобы шелковые чулки господина и госпожи, в которые им предстояло облечь бледные икры и бедра, были неизменно сухими и теплыми. И хотя проповедники неустанно обличали пристрастие к драгоценностям как отъявленное блудодейство, в Амстердаме носили жемчуга и брильянты, и юные патрицианки умели расположить нити ожерелья так, что они возлежали меж шеей и грудью.

Однако то, что можно было привязать, приковать, закрепить, можно было и распустить, развязать, отделить. По ночам леди и джентльмены наконец-то освобождали усталые шеи от тесных воротников: пожилые – от жестко накрахмаленных, напоминающих мельничный жернов, кто помоложе – от более мягких «fraises de confusion», брыжей с волнистыми складками, или от отложных воротников. Сковывающие движения корсеты из китового уса и узкие кафтаны сменялись мягко облегающими домашними одеяниями из тафты или меха, а сапоги и башмаки с пряжками – удобными домашними туфлями, иногда без задника. А в стороне от благопристойных кварталов (впрочем, не так уж и далеко), в борделе, иногда даже существующем вполне легально, солдат торопливо запускал потные руки под тонкую рубашку девицы, а на его прикосновения отвечали сразу две пары женских рук: одна, вторя его ласкам, ощупывала его пах, другая в это время молниеносным движением проникала в его карман и

проворно ускользала, сжав меж большим и указательным пальцем кошелек.

Het Gezicht

А что можно было увидеть в Амстердаме? Весь огромный мир, и даже больше, если наведаться к искусному шлифовальщику линз и взять у него напрокат телескоп: тогда перед вами представали бесконечные, испещренные мириадами крохотных звезд небеса и, вся в пятнах, луна, блеклая, ни дать ни взять миска прокисшего молока.

В Амстердаме постоянно хотелось запрокинуть голову: эта плоская равнина непременно стремилась куда-то ввысь. В гавани мощные портовые краны то и дело поднимали грот-мачты, устанавливая их на палубе торговых судов, совершающих регулярные рейсы в Ост-Индию и горделиво вздымающих высоко над водой бак и нос; иногда эти краны разгружали содержимое трюмов в маленькие легкие лодки, которым предстояло развезти товары по причалам и пристаням поменьше. В Амстердаме нередко можно было увидеть многоэтажные склады, а городские дома купцов, возведенные по берегам новых каналов, которые словно кольцом охватывали теперь центр города, часто доходили и до шести этажей, то есть были куда выше, чем резиденции богачей в Лейдене или в Дельфте. Их фасады венчали фронтоны, в том числе облицованные по последней моде бентхаймским известняком или песчаником, не просто украшенные колоколами и «шейками», а целые фронтоны-храмы, со щипцами, пилястрами, кариатидами, с поддерживающим земной шар атлантом и с отдельно стоящими обелисками. Над слуховыми окнами по небу плыли флюгера в форме дельфинов и парусников, а с противоположного берега канала на них взирали каменные и гипсовые орлы и пеликаны. Когда возвели новую линию укреплений, чтобы охватить центр города с тремя новыми каналами, старинные бастионы, с их эффектными надвратными башнями, утратили всякое оборонительное значение. Однако де Кейзер и его помощник, городской архитектор Хендрик Статс, решили сохранить их ради величественного облика, напоминающего итальянские колокольни кампанилы, и ради уникальных названий, отражавших их предназначение: бастион Схрейерсторен, именуемый так по железным крючьям, «schreier», загнанным в его стены, бастион Харингпаккерсторен, под остроконечным кирпичным шпицем которого солили рыбу. В 1631 году, когда церковь Вестеркерк распахнула свои врата

прихожанам, ее шпиль оказался самым высоким архитектурным сооружением в республике и достигал двухсот тридцати восьми футов, а на вершине его была установлена позолоченная корона в память о геральдической короне, по преданию дарованной городу императором Максимилианом.

Ничто на свете не могло утаиться от жадного, пытливого, любопытствующего взора амстердамца. Он завороженно созерцал тропических животных: ост-индских слонов и тигров, привозимых из Бразилии капибару, тапира и броненосца, или «свинью в доспехах», обезьян ростом с кулачок или с высокого солдата и самое поразительное создание – птицу, не умеющую летать, дронта с острова Маврикий, живого и на удивление безобразного, впервые показанного зрителям в 1626 году. В тех случаях, когда публике, готовой платить за необычайное зрелище, нельзя было продемонстрировать живой экземпляр целиком, ей предъявляли наиболее поразительные части его тела, чаще всего щупальца и выросты, например китовый пенис, рог чудовищного «renoster», или носорога, и спиральный бивень нарвала, указывая на который знатоки могли убедить доверчивых простаков, что «een-horn», единорог, на самом-то деле обитает в морских глубинах. На рынке Ботермаркт (ныне площадь Рембрандтсплейн) демонстрировались заспиртованные рептилии, в том числе особо популярные гигантские, свернувшиеся кольцами змеи и какой-то непонятный чешуйчатый объект, по мнению авторитетных специалистов представляющий собой чрево дракона. Там же зеваки глазели на огромные репы и брюквы, опухоли фантастических очертаний и живых чудовищ и монстров – например, на сиамских близнецов, сросшихся бедрами, карликов и великанов, лапландцев и эскимосов, своим запахом, как уже заметил Тринкуло, более напоминавших рыбу, нежели человека, на полуобнаженных индейцев, расписанных синими и пурпурными узорами, ужасно ощерившихся, с кольцами в носу, испещренных специально нанесенными шрамами и столь погрязших в варварстве, что, по слухам, предпочитали всем мясным блюдам на свете окорок из человеческого бедра.

Те, кому претила низменная суета, грязь и примитивные увеселения, могли увидеть мир в безмятежной тиши библиотеки. Прежде образ мира создавался в Антверпене, но было это, по словам мудрых старцев, в те времена, когда город сей был центром империи, охватывавшей и Европу, и Азию, и Африку, и Америку. Но эта эпоха давно прошла. Сейчас он превратился в жалкого лакея Испании, он кишмя кишит монахами, а вот денег в нем что-то не водится. Если хотите увидеть американское серебро короля Филиппа, приезжайте лучше в Голландию, ведь именно

сюда флот Пита Хейна доставил это сокровище, захватив у испанцев три года тому назад, в 1628-м. Некогда именно Антверпен снабжал Европу глобусами и всевозможными картами и показывал мореплавателям и географам очертания континентов и границы морей. Не то сейчас. Теперь фламандцу Герарду Меркатору карты, объединенные в сборники, которые он нарек «атласами», печатает амстердамская фирма Хондиуса, хотя он изо всех сил соперничает с признанным мастером Виллемом Янсом Блау, также изготавливающим прекрасные, точные глобусы, не имея которых в своем распоряжении ни один джентльмен не может считать себя образованным. С каждым последующим изданием на картах появлялись новые земли, вроде таинственной южной «terra australis», о существовании которых совсем недавно никто и не подозревал, словно Господь Бог по произволению своему возжелал открыть последние тайны мироздания. А наведавшись к Блау, «schipper», мореплаватель, мог обзавестись орудиями и инструментами для поиска этих новых земель: не только всевозможными картами, но и навигационными и оптическими приборами, которые позволяли ему проложить курс в море с невиданной прежде точностью.

Чтобы перед созерцателем предстала вся земля в ее широко раскинувшихся пределах, надобно было кончиком перста обвести на карте края каждого архипелага и каждого побережья, увиденного где-то далеко-далеко капитанами Голландской республики, а иногда и тоненькие пунктирные линии, таинственно теряющиеся в открытом океане и заставляющие мучительно гадать: что же там?.. Те, кому недоставало ни воображения, ни терпения, могли обозреть все «tout à coup», подержав на ладони мир, вырезанный искусным мастером на ореховой скорлупке, вишневой косточке или на поверхности одной-единственной жемчужины. Страстные коллекционеры редкостей любили похваляться загадочными образами, созданными природой без всякого участия человека: безмятежным пейзажем с облачными небесами и рощицей вдали, который можно было различить в узоре, пятнающем моховой агат или безоар, из тех молочно-кремовых, похожих на крохотные луны камней, что находят в желудке жвачных животных. Другие чудеса изяществом и блеском превосходили все, что в силах было вообразить человеческое сознание: вот хотя бы раковины размером с кошку, снаружи испещренные причудливыми пятнами и полосами, фиолетовыми, пурпурными, темно-коричневыми, а внутри таящие розовую нежную складчатую щель, напоминающую вход в женское тело.

Антони ван Левенгук еще не изобрел оптический прибор,

который откроет человечеству целый доселе невиданный мир микроскопических существ, кишащих даже в капле воды. Однако увеличительные стекла, достаточно мощные, чтобы показать волоски на ножках китовой вши или отдельные сегменты жала скорпиона, уже были доступны первым исследователям микрокосма. Любитель мог прильнуть глазом к бархатной оправе такого стекла и узреть другой, немигающий глаз, взор которого был устремлен прямо на него: покрытый изящной филигранью линий, испещренный поперечной штриховкой пугающе всезнающий и мудрый глаз журчалки или крохотные глазки-пуговки лангуста или краба, помещающиеся на кончиках стебельков. А в городе, где значительную часть года царила полутьма, неизбежно находились и те, кто мечтал об идеальной прозрачности и совершенном сиянии: шлифовщики драгоценных камней, искавшие горный хрусталь такой чистоты, что позволила бы им вырезать сферу, при взгляде на которую показалось бы, что она не поглощает, а излучает свет; оптики – изготовители очков, обещавшие зоркость рыси близоруким, которые не в силах и шагу ступить.

В 1617 году, спустя двадцать лет после того, как Амстердам неохотно принял протестантизм, когда первые голландские корабли стали доставлять в лагуну зерно и соль, разочаровавшийся в своих соотечественниках венецианец Антонио Обисси привез с Мурано в Амстердам секреты стеклодувного ремесла. Дюны Северного моря обеспечили его и его учеников несметным количеством кварцевого песка, и уже к двадцатым годам XVII века такие амстердамские стеклодувы, как бывший маслобой Ян Янс Карел, производили весьма широкий ассортимент изделий. Постепенно традиционные оловянные пивные кружки стали теснить бокалы-рёмеры с декором в виде ягод малины, с полой ножкой, из зеленого или золотистого стекла, получаемого при добавлении железа к расплавленному кварцевому песку. Люди с более утонченным вкусом могли приобрести высокие тонкие бокалы и «bekers», кубки на серебряных ножках в виде когтистых лап. Амстердамское стекло не могло соперничать с более нарядными и изящными изделиями венецианских и нюрнбергских мастеров, однако уже недурно себя зарекомендовало. Узкие высокие фасады расположенных по берегам каналов домов теперь на трех-четырех этажах прорезал ряд довольно больших окон, пропускавших свет в прежде мрачные, полутемные помещения. А люди побогаче залучали в комнаты свет, еще и развешивая зеркала: овальные, круглые, прямоугольные. Впервые в истории большинство этих зеркал были не выпуклые, а плоские, поскольку стекло теперь удавалось

отлить и гладко отшлифовать, чтобы затем нанести на него олово и ртуть. Висящие на гвоздях или карнизах, иногда чуть-чуть наклоненные вперед, так чтобы в них попадало больше уличного света из окон напротив, эти зеркала показывали горожанам их неподдельный, истинный облик, приводя в восхищение, или в недоумение, или в ярость. И хотя проповедники без устали поносили зеркала как орудие тщеславия и праздности, а разглядывание себя в оных – как грех, не многие могли противиться искушению бросить на себя взгляд, хотя бы для того, чтобы быстрым жестом надвинуть на глаза фетровую шляпу с широкими полями или поправить кружевное жабо.

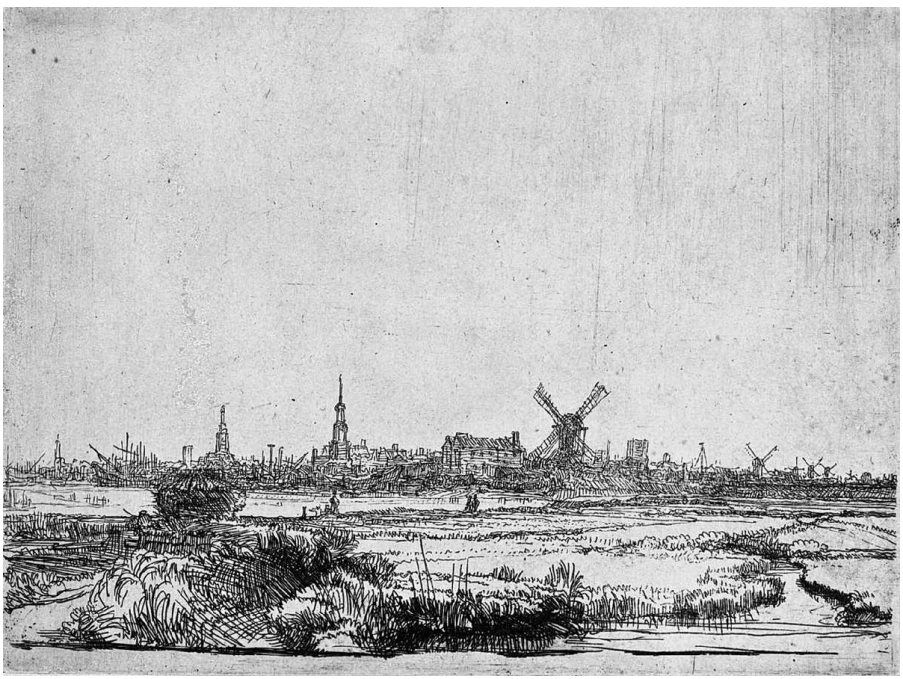
«Ex tenebris lux!» Империя торговцев узрела свет и, возможно, впервые без прикрас воочию увидела себя. Но, даже восхищаясь тем, что предстало перед нею в зеркале, или недоумевая по поводу своего отражения, она осознавала, что зеркальный образ обманчив в своей мнимой неподвижности, осязаемости и плотности. На самом деле он столь же мимолетен, сколь и отражение, увиденное с моста на поверхности канала в редкое для Амстердама безветренное утро. Чтобы *воистину* узреть себя и дать понять последующим поколениям, что означает быть амстердамцем, им нужны были глаз и рука художника.

III. Совершенствовать, а не ниспровергать

Константин Гюйгенс убеждал Рембрандта и Ливенса непременно поехать в Италию. Поэтому Ливенс отправился в Англию, а Рембрандт – в Амстердам.

Для человека с амбициями и притязаниями Рембрандта Лейден был захудалым провинциальным местечком. Картины там, конечно, писали и меценаты водились, но гильдии Святого Луки там не было, она появилась только в 1648 году. Отсутствие подобного ремесленного цеха означало, что теоретически продать свои работы художнику легче. Но если сравнить с Утрехтом, где могущественный глава гильдии художников мог объединить своих коллег в подобие неформального синдиката, которому доставались важные придворные заказы, то лейденская «неформальность» оказывалась скорее недостатком. С другой стороны, Рембрандт мог переехать в Гаагу и, воспользовавшись рекомендациями Гюйгенса, подвизаться при дворе. Однако, если не брать в расчет широкие улицы и площади вокруг озера Вейвер, Гаага, в сущности, оставалась маленьким городком. Амстердам, напротив, был столицей, многолюдной, богатой и беспечной. Когда Рубенса удостоили звания придворного художника, он

подчеркнул, что хотел бы остаться в Антверпене, где можно писать не только для принцев, но и для купцов. К тому же крупные города, вроде Антверпена или Амстердама, неизменно привлекали учеников и подмастерьев. В Лейдене в 1628–1631 годах у Рембрандта было четверо учеников, вносящих плату за уроки живописи: Доу, Ян Йорис ван Влит, Жак де Руссо и осиротевший сын трактирщика Исаак де Жюдервиль, которого он, вероятно, взял с собой в Амстердам. Видимо, в глазах соотечественников он уже руководил чем-то, что можно было обозначить как мастерская, «круг», и, возможно, мастерская эта специализировалась на портретиках-«tronies» мавров, яванцев, стариков, солдат, на гравюрах с изображением нищих и бродяг, на небольших полотнах на исторические сюжеты. Однако знакомство с Гюйгенсом навсегда изменило его судьбу. Его «исторические сюжеты» сделались куда возвышеннее и величественнее, а амбиции возросли им под стать.



Рембрандт ван Рейн. Вид Амстердама с северо-запада. Ок. 1640. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Кроме того, Питер Ластман не прервал отношений со своим бывшим учеником. После того как Рембрандт вернулся в Лейден, он по-прежнему давал ему советы. Амстердам был именно тем местом, где можно было заявить о себе и сделать себе имя. Заказы, полученные Ластманом от датского королевского двора,

подтверждали, что Утрехт не обладает монополией на хорошо оплачиваемые исторические полотна. К тому же каждый день на амстердамских каналах появлялись новые роскошные дома, а владельцы хотели, чтобы комнаты украшали их портреты. Иными словами, отправляйся за деньгами, отправляйся в улей.

Так Рембрандт и поступил. В Лейдене он оставил совсем не ту семью, которая провожала его, когда он уезжал учиться живописи. Ослепший патриарх Хармен Герритс в апреле 1630 года упокоился в церкви Синт-Питерскерк, а спустя полтора года за ним последовал старший сын Геррит, возможно так и не поправившийся после несчастного случая на мельнице. Теперь всем распоряжались четверо братьев: Рембрандт, его старшие братья Адриан и Виллем и таинственный младший брат Корнелис, о котором ничего не известно. После того как Геррит получил увечье, Адриан бросил сапожное ремесло, вновь вернулся на мельницу и, возможно, стал вести дела вместе с Виллемом, пекарем и торговцем зерном. Именно Адриан принял на себя заботу о семействе ван Рейн. В доме на Веддестег теперь обитали овдовевшая мать Нельтген, которой уже исполнилось шестьдесят, и две незамужние дочери, Махтельт и Лейсбет. В 1640 году, после смерти Нельтген, Адриан вернулся в родительский дом, однако семейная собственность уже была распределена, с тем чтобы обеспечить женщин средствами к существованию, если они переживут мужчин, как это нередко бывало. Часть доходов они получали от сдачи недвижимости внаем. В марте 1631 года Рембрандт купил «садовый» участок неподалеку от башни Витте-Порт, уберегая своих близких от возможных финансовых потрясений, которые все голландцы ожидали в следующем десятилетии. В конце 1631 года, уезжая из Лейдена, он не сомневался, что семья его будет жить безбедно.

В 1631 году перебраться из Лейдена в Амстердам означало не просто поменять место жительства, но и пересечь границу вражеских земель. В конце двадцатых годов XVII века, в разгар споров о веротерпимости, главные города Голландии разделились на два непримиримых лагеря. В кальвинистском Лейдене власть по-прежнему находилась в руках воинствующих, несгибаемых контрремонстрантов, которые и знать не желали о ремонстрантских молитвенных собраниях, а тем более о католических обеднях. Хотя штатгальтер и такие торговые города, как Амстердам, Роттердам и Дордрехт, теперь выступали за мирные переговоры с Брюсселем, лейденские проповедники до сих пор осуждали подобное предложение как политическую измену и предательство религиозных идеалов. Когда воины Господни слышали призывы амнистировать и вернуть из ссылки

Гуго Гроция, чаще всего раздававшиеся из Роттердама, с ними едва не делался апоплексический удар.

Амстердам во всех смыслах представлял собой иную вселенную. Еще при жизни принца Морица, в 1622 году, могуществу контрремонстрантов там был нанесен серьезный удар, когда наиболее ярый поборник кальвинистского учения – Рейнир Пау потерпел поражение на выборах бургомистра. Спустя год после прихода к власти Фредерика-Хендрика городской совет решительно отринул кальвинистский режим принуждения, избрав на два из четырех бургомистерских постов Андриса Бикера и Герта Диркса ван Бёйнингена. Вскоре Бикер станет крестным отцом амстердамских олигархов, а его безжалостная жестокость облачится в одежды разума. Однако к этому времени Бикер, с его тяжелой челюстью и длинным носом, уже сделался внушающим трепет главой несметно богатой торговой компании, состоящей из членов его семьи. Он и трое его братьев, Якоб, Корнелис и Ян, унаследовали преуспевающую пивоварню и превратили ее в гигантскую купеческую империю, поделив весь мир на «колонии Бикеров». Андрису достались индийские пряности и русские меха, Якобу – прибыльная торговля лесом и зерном с Прибалтикой, Корнелису – знойное, опаляемое жарким солнцем, полное опасностей царство американо-бразильского сахара, а на долю бедняжки Яна выпали всего лишь Венеция, Восточное Средиземноморье и крупная верфь. Что ж, с Бикерами приходилось считаться. Андрис особенно преисполнился презрения к фанатичным приверженцам кальвинизма. Именно их чрезмерный религиозный пыл и стремление во что бы то ни стало построить теократическое государство, с его точки зрения, были отчасти повинны в том, что в городе наступил экономический спад. Не будучи ремонстрантом лично, он тем не менее выступал за то, чтобы разрешить им частное, непубличное богослужение, и даже не возражал против назначения ремонстрантов на городские посты. Ведь что такое, в конце концов, городская власть, если не бизнес? А бизнесу не с руки изгонять и объявлять вне закона ни состоятельных и предприимчивых дельцов, ни, если уж на то пошло, честных ремесленников-ремонстрантов, ведь город отчаянно нуждался в их капиталах и в их умениях. Люди здравомыслящие уже раскаивались, что некогда позволили увлечь себя фанатикам, разжигавшим разрушительные инстинкты толпы. Бикер и его сторонники решили, что это не должно повториться. В первые годы своего правления Бикер, ван Бёйнинген, Якоб де Графф, Антони Утгенс и сказочно богатый Якоб Поппен (которого проповедники не уставали обличать как тайного католика) вместе со своими коллегами повели дела весьма ловко, искусно и

хитроумно: сначала притворяясь, будто не могут провести карательные и запретительные меры, а затем уверяя, будто не в силах воспрепятствовать ряду лиц занять определенные посты.

Патриции, составлявшие ядро городского совета, нисколько не сомневались в том, что Блюстители Нравственности и Стражи Пути Праведного не оставят без внимания их уловки и хитрости. Так и произошло. Наиболее яростный и гневный из контрремонстрантских проповедников – Адриан Смаут еженедельно поносил либеральных бургомистров с церковной кафедры, браня их «либертенами», «мамелюками» и подлыми лицемерами, которые лишь объявляют себя верными сынами Реформатской церкви, а на деле разрушают ее изнутри. Они-де хуже еретиков и отступников, злодеи, «смущающие Израиля», вознамерившиеся «опустошить святилища». В его массированных атаках Смаута поддерживали собратья-кальвинисты, как и он, возомнившие себя пророком Иеремией: Якоб Тригланд и Иоганнес Клоппенбург.

Пока дело ограничивалось проповедями, страстными речами и словесными обвинениями, Бикер и его друзья просто отмахивались от них, как от назойливых мух. Однако в 1626 году события приняли куда более мрачный оборот. В Вербное воскресенье Смаут произнес пламенную проповедь, в которой призвал всех, воистину внемлющих Слову Господню, подняться на праведную борьбу против безбожных бургомистров и их пособников. Как и следовало ожидать, последовали беспорядки, и во время их подавления двое в толпе недовольных были застрелены солдатами городской милиции. Однако верность этих стрелковых рот властям постепенно стала вызывать все большие сомнения, особенно среди младших офицеров, где было много фанатичных кальвинистов. В 1628 году, когда на посту капитана одной из рот ополчения контрремонстранта сменил ремонстрант, представитель одного из богатейших амстердамских семейств, ван Влосвейков, значительное число рядовых и часть младших офицеров пригрозили властям бунтом. Сложилось столь серьезное положение, что отцы города были вынуждены просить штатгальтера лично явиться для умиротворения горячих голов. Штатгальтер внял призывам и, заранее предвидя театральный эффект подобного выбора, вошел в город, сопровождаемый ремонстрантским и контрремонстрантским священниками. Однако этот жест никого не убедил. Напротив, возможно, именно этот спектакль побудил лидеров взбунтовавшегося ополчения отправиться с жалобой в гаагские Генеральные штаты, где, как они справедливо рассудили, их поддержат делегации Харлема, Дельфта и Лейдена. Они утверждали, что городской совет

Амстердама обязан действенно и самоотверженно защищать «истинную» Церковь, а не закрывать глаза на то, как ее разрушают всяческие «псевдопаписты», что именно они, «schutters», стрелки, есть глас народный и что их нельзя было бросать на подавление праведного гнева.

И тут они просчитались. Фредерик-Хендрик не собирался прислушиваться к мнению каких-то выскочек-капралов и никому не известных стрелков, осмелившихся поучать его, что есть права человека и каковы пути праведных. Вместо того чтобы поддержать лидеров стрелковых рот, он отправил в Амстердам войска – арестовать их и очистить ряды милиции от смутьянов. Отныне город пребывал во власти Господа Бога и Андриса Бикера, у которого явно сложились со Всемогущим прочные деловые отношения. В январе 1630 года он и его коллеги по городскому совету, «vroedschap», выслушав поток особенно яростных обвинений, которые обрушил на них проповедник Смаут, решили, что их терпение лопнуло. Его изгнали из Амстердама, а вслед за ним в знак протеста отправились Тригланд и Клоппенбург, что было очень на руку бургомистрам. С этих пор они или их представители участвовали в заседаниях церковного суда, чтобы пресекать распространение подстрекательских речей или деяний. На этих заседаниях им редко приходилось выступать. Достаточно было просто сидеть, безмолвно сложив руки, сурово поджав губы, не снимая шляпы; одно лишь их присутствие служило предостережением.

Куда же отправились воинствующие кальвинистские проповедники? Конечно, в Лейден, ведь члены тамошнего городского совета, как и его коллеги в Харлеме, бросили вызов Амстердаму, сделав рассчитанный жест: они наложили на молитвенные собрания ремонстрантов еще более строгий запрет, чем прежде. Противостояние двух городов тем самым достигло апогея. В Голландии они олицетворяли диаметрально противоположные взгляды на политику и религию: точку зрения упрямых, ортодоксальных, воинствующих фанатиков и другую, плюралистическую, неортодоксальную, прагматичную. А Рембрандт, как мы уже видели, склонялся к разнообразию и разносторонности.

Нельзя сказать, что его семья принадлежала к числу ремонстрантов или формально заявляла об их поддержке. Его отец и его брат Геррит, вероятно (по крайней мере, внешне), исполняли ритуалы ортодоксальной Реформатской церкви, поскольку оба были похоронены в Синт-Питерскерк, церкви Святого Петра. Однако семья его матери сохранила верность католицизму, а Рембрандт совершенно точно поддерживал

отношения с отъявленными арминианами, вроде Петра Скриверия. К тому времени, как Рембрандт перебрался в Амстердам, борьба за власть уже прекратилась. В 1631 году ремонстрантская церковь распахнула свои врата и публично призвала прихожан на молитву впервые со времен переворота 1618 года. По подсчетам потрясенных кальвинистов, в городе тайно существовало *сорок* католических церквей. В Амстердаме имелась также если не совсем синагога, то еврейский молитвенный дом, а также дома молитвенных собраний лютеран и меннонитов, на которые тоже никто не покушался. Первая волна меценатов и заказчиков Рембрандта включала представителей всех перечисленных вероисповеданий и конфессий, а в течение четырех лет он будет снимать жилье у одного из наиболее известных амстердамских меннонитов, антиквара Хендрика ван Эйленбурга.

Режим веротерпимости, почти отказавшийся от цензурных ограничений, преобразил амстердамскую культуру, не только привлекая иноверцев. Высшее учебное заведение Амстердама «Athenaeum Illustre», «Блистательный Атеней», члены городского совета, которых кальвинисты заклеймили как «либертенов», основали специально в качестве некоей альтернативы Лейденскому университету, а тот, в свою очередь, после долгого и упорного сопротивления согласился терпеть соперника, при условии, что он не будет именовать себя ни «коллегией», ни «академией», ни «университетом». Первые профессора «Блистательного Атенея» Герард Воссий и Каспар Барлаус, известные ремонстранты, в свое время были изгнаны из Лейденского университета и предпочли остаться в Амстердаме. В день торжественного открытия «Атенея» Воссий прочитал лекцию под названием «Назначение и польза истории», обращаясь столь же к своим лейденским противникам, сколь и к нынешней избранной аудитории. На следующий день Барлаус, специализировавшийся на латинской риторике, приспособленной к интересам и потребностям торговых классов, произнес речь на тему, близкую сердцу Бикеров, Поппенов, Утгенсов и им подобных: она была посвящена «mercator sapiens», «мудрому купцу».

О том, что Рембрандт принят в амстердамское братство веротерпимости, ни одна картина не возвещала более решительно, чем героический портрет патриарха ремонстрантов Иоганна Уотенбогарта, написанный в три четверти[342]. До катастрофы 1618–1619 годов Уотенбогарт служил советником при Олденбарневелте, а также личным проповедником при штатгальтере Морице и воспитателем его сводного брата

Фредерика-Хендрика, причем явно произвел более глубокое впечатление на младшего из принцев. Дабы не разделить судьбу Олденбарневелта и Гроция, он бежал во Францию, но вернулся в 1625 году, когда его сиятельный ученик сделался штатгальтером. Впрочем, Уотенбогарт быстро дал всем понять, что сидеть тихо не намерен. Чтобы всегда пребывать в гуще политических событий, он решил поселиться в Гааге и, заручившись поддержкой Симона Episkopия, вновь возглавил набиравшую силы и ширившуюся кампанию за утверждение веротерпимости. В апреле 1633 года, когда он на несколько дней приехал в Амстердам, Рембрандт написал его по просьбе пригласившего Уотенбогарта богатого амстердамского купца Абрахама Антониса, дочь которого выходила за сына блаженной памяти Арминия. Значит, Рембрандт воспользовался случаем воздать должное и конкретному человеку, и делу его жизни. К моменту написания портрета Уотенбогарту было далеко за семьдесят, но Рембрандт изображает его полным сил, величественным и даже не лишенным воинственности. Однако главное – это его жесты (одну руку он приложил к сердцу, а другой сжимает пару перчаток, традиционный символ верности), свидетельствующие о честности и неподкупной преданности своему делу, а в этих достоинствах Уотенбогарту не отказывали даже враги. Но преданности чему именно? Ответ, как всегда, таится в книге.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Иоганна Уотенбогарта. 1633. Холст, масло. 130 × 103 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Судя по всему, это Библия, хотя Рембрандт по свойственной ему привычке не позволяет зрителю различить текст на ее страницах. Однако она столь же ярко освещена, сколь и лицо Уотенбогарта: мы ясно видим высокое чело философа и на удивление прямой, требовательный взор утомленных чтением глаз с покрасневшими веками, на которые Рембрандт наносит каплю кармина, будто изображенный устало потер их руками, видим каждую старческую морщину и мимическую складку, словно годичные кольца на несокрушимом дубе, свидетельствующие о великой стойкости. И хотя у Рембрандта, возможно, не было времени даже схематично набросать на холсте все главные детали облика своей модели и некоторые фрагменты, например низко опущенную правую руку, он мог поручить

ученику, композиция в целом решена необычайно хитроумно, искусно и проницательно, но при этом не производит впечатления надуманной. Плоеный круглый воротник, чуть прикрывающий подбородок Уотенбогарта, подчеркивает жесткие очертания его нижней челюсти и рта, а тень, падающая на внутреннюю поверхность воротника слева, может означать, что Рембрандт точно схватывает движение, а его модель внезапно поворачивает голову к зрителю. Даже несколько неудачное расположение в пространстве картины книги и шляпы, лежащих на столе, словно выталкивает портретируемого на передний план. Иными словами, эта композиция не позволяет увидеть в нем почтенного старца. Вместо этого Рембрандт создает образ мыслителя-героя, отмеченного печатью тяжких испытаний, но не сломленного, в сильном теле которого словно объединились жизнь созерцательная и жизнь деятельная.

Ко времени написания этого портрета Рембрандт уже прославился мастерством, с которым запечатлевал активных и энергичных, однако склонных к глубоким размышлениям. Ведь он быстро сообразил, что именно такая поза как нельзя более пришлась по нраву не только интеллектуалам и лицам духовного звания, но и циничным и немало повидавшим крупным коммерсантам, которые задавали тон среди амстердамских патрициев. Он появился в городе в 1631 году, когда они наслаждались успехом и поздравляли друг друга с благословленной Господом удачей, с удивительным прагматизмом и с тонким политическим чутьем. Кроме того, они всячески стремились подчеркнуть свой изысканный эстетический вкус, особенно в собственных портретах, и полагали, будто ушли далеко-далеко от своих предков, торговавших банальными, пошлыми, заурядными вещами: рыбой, зерном, деревом, кожами, пивом. Склады сыновей переполняли уже не предметы повседневного быта, а предметы роскоши: шелка, меха, бархаты, брильянты, вина, пряности, сахар. А разбогатели они, как их дедам и не снилось. В 1631 году состояния десяти богатейших жителей Амстердама исчислялись в *сотнях* тысяч гульденов. Многие вкладывали доходы от коммерции в благоразумное и своевременное приобретение недвижимости, многократно увеличивая эти вложения. Им принадлежали земельные участки на окраине Амстердама, которые, когда городские границы раздвинулись, *mirabile dictu*, внезапно сделались лакомыми кусочками и за которые застройщики соглашались платить огромные суммы. А еще они успели скупить ни на что не годные болота и мелкие заливы в местности Нордерквартир к северу от города, вложили немалые деньги в их осушение, превратили

сильно увлажненные, заболоченные земли в подходящие для строительства и земледелия и стали спокойненько ждать, пока цена на них не взлетит в четыре-пять раз по сравнению с первоначальной.

Всё в Амстердаме свидетельствовало о невозмутимой самоуверенности правящих олигархов. Горожане вряд ли заметили приезд нового художника, Рембрандта ван Рейна, однако едва ли обошли вниманием том формата ин-фолио под названием «Architectura Moderna», опубликованный Саломоном де Браем в 1631 году. Сознательно ориентируясь на книги о зодчестве таких венецианских архитекторов, как Серлио, а возможно, даже на сборник чертежей генуэзских палаццо, изданный Рубенсом в 1622 году, де Брай в своем прекрасном труде отдавал дань памяти наиболее плодовитому и оригинально мыслящему из голландских архитекторов – Хендрику де Кейзеру, умершему за восемь лет до этого. Однако нельзя было превозносить заслуги человека, заново создавшего местную гражданскую и церковную архитектуру Голландии, не прорекламировав одновременно пышности и роскоши домов, в которых обитали самые богатые жители Амстердама. В книге де Брая содержался явный намек, что, хотя городские резиденции нынешних патрициев и украшают отделанные кирпичом фасады и щипцы, это не просто купеческие дома. Это первые голландские палаццо. А ощущение великолепия в особенности охватывало созерцателя на Кайзерсграхт, напротив новой блистательной церкви Вестеркерк, впервые растворившей врата прихожанам в «Pinksterdag», Троицын день, 1631 года. У излучины канала зодчий Якоб ван Кампен, без стеснения подражающий античному стилю, построил еще для одного из «десяти богатейших амстердамцев» Бальтазара Койманса и его брата настоящее городское палаццо, облицованное камнем и увенчанное богато украшенным фронтоном.

Внешний облик такой резиденции свидетельствовал о претензиях нового патрициата на утонченность, недаром на верхних ее этажах теснились гипсовые гирлянды цветов и плодов, волюты, зубцы и фестоны. Во внутреннем убранстве свою незаменимую роль в обществе владельцы, едва ли не совершая грех гордыни, подчеркивали портретами.

Поэт Шарль Бодлер удачно заметил, что в основе любого портрета лежит желание художника «переиначить модель»[343]. На самом деле портреты – результат *трехстороннего* соглашения: между восприятием моделью собственной личности, между ви́дением этой личности живописцем, зачастую исключительно воображаемым, ни на чем не основанным, кроме желания

посмеяться над заказчиком или творчески переосмыслить его образ, и, наконец, между теми социальными конвенциями, которым портрет должен удовлетворять[344]. Не стоит и упоминать о том, что в Голландии XVII века от художников требовалось передавать сходство. Однако, несмотря на то что портрет обыкновенно именовался словом «conterfeitsel», то есть «копия», которое на современный слух предполагает точное подобие, портреты, хотя бы в силу своей двухмерности, не могли быть абсолютными копиями оригинала. Разумеется, проповедники-иконоборцы обличали святотатственное высокомерие живописцев, тщившихся присвоить копирайт Господа Бога на Его творение. Даже художники, мало задумывавшиеся над подобными вопросами, предполагали, что «портрет», сколь бы точно он ни воспроизводил черты модели, есть нечто иное, чем просто факсимиле.

Это «нечто», по мнению живописцев, было некоей визуальной возгонкой, дистилляцией самого существенного, в чем кроется личность модели. До эпохи романтизма эта маска, персона, личина представлялась скорее социальной, нежели психологической конструкцией: джентльмен, воин, ученый, супруг, помещик. А передавать этот статус надобно было через позу, жест, осанку, костюм и атрибуты: джентльмена полагалось изображать со шпагой, ученого – с книгой или с античным бюстом. Однако даже до расцвета современной культуры личности портретистов просили воспроизводить *некоторые* отличительные черты персонажа: склонность к веселью или созерцательности, сдержанности и смирению или придворной изысканности. Впрочем, тщась передать индивидуальность модели, живописец рисковал создать облик, не соответствующий тому отражению, что персонаж различал в своем новомодном амстердамском зеркале на оловянной основе. Естественно, что художники, пользовавшиеся популярностью на портретном рынке до Рембрандта, чаще всего ограничивались определенным набором жестов, атрибутов, взглядов, выражений лица. Когда богатые и знаменитые заказывали им портрет, такие художники, как Корнелис Кетель или Николас Элиас Пикеной, брали за основу некое живописное клише (джентльмена изображали упирающим руку в бок, воина – сжимающим эфес сабли), а затем пытались придать портрету индивидуальные черты, сообщая особую выразительность лицу или рукам и тщась создать из облика и позы некое идеализированное целое. На самом деле очень часто наиболее популярные из подобных художников доверяли фон с архитектурными сооружениями или интерьер, а иногда и тело персонажа ассистентам и ученикам, ограничивая

свое участие руками и лицом модели, а иногда, может быть, еще такими стратегически важными структурными деталями костюма, как жесткий плоеный воротник или манжеты. Таким образом, портрет собирали по частям, словно корабль на стапеле, для которого отдельно изготавливали в особых мастерских в маленьких городках по берегам реки Зан корпус, мачты, паруса, якоря и оснастку, а потом переправляли их в Амстердам, где и пригоняли на месте.

Может быть, подобное «конвейерное производство» так наскучило Корнелису Кетелю, что он стал удивлять своих заказчиков портретами, написанными не кистью, а исключительно обмакнутыми в краску пальцами, а иногда даже, если верить суровому ван Мандеру, и вовсе *ступнями*. Однако, если оставить курьезы Кетеля, его проворные пальцы и «ногоделие», большинство портретов начала XVII века отличают позы античных статуй и сдержанные, элегантные жесты. Возможно, амстердамские патриции мечтали быть изображенными именно так, чтобы ничто в их облике не вызывало упреков в легкомыслии и кричащей роскоши, и предстать на портретах в скромных костюмах, суровость которых оживляет лишь цветок в руке или подвеска на шее. Однако к 1630 году олигархи, выстроившие роскошные дома по берегам каналов, уже хотели, чтобы их запечатлели на полотне в образе несколько более смелом, более соответствующем их убеждению, что они – правители нового Тира, властители торговой империи, охватывающей целый мир.

В каком же стиле писали эти новые портреты, куда более смелые и роскошные, нежели прежние? В Харлеме Франс Хальс увековечивал местных патрициев и офицеров стрелковых рот, обнаруживая невиданную до того в Голландии творческую свободу и яркость красок. Его заказчики представали на холсте абсолютно осязаемыми, исполненными жизненных сил и были написаны столь эффектно, в столь ярком освещении, что даже в самого одутловатого, рыхлого, бледного кисть Хальса вселяла энергию и бодрость, точно волшебные дрожжи в тесто. Однако, если мы сегодня видим в его подъеме, яркости и творческой энергии непреходящие достоинства, в 1630 году его портреты, возможно, казались всего-навсего лучшим образцом провинциального харлемского стиля, в значительной мере обязанного живости и непосредственности картин Хендрика Гольциуса и приземленной, грубоватой манере Юдифи Лейстер и ее мужа Яна Минсе Моленара. Судя по тому, что амстердамцы заказали Хальсу групповой портрет одной из своих стрелковых рот, его стиль наверняка угодил многим[345]. Однако нетрудно

вообразить, что теперь плутократы, преисполнившиеся презрения к большинству «почтенных» ремесел и промыслов, сочли дерзкую и бесцеремонную, бьющую через край энергию Хальса более подходящей вкусу пивоваров и белильщиков холстов, чем своему собственному, утонченному и изящному.

Если Хальс был скорее смел, чем аристократичен, то Ван Дейк был скорее аристократичен, чем смел. В отличие от Хальса, в Амстердаме его воспринимали как идеал светского портретиста, не столько как ученика, сколько как последователя Рубенса, как блестящего мастера. Он запечатлевал своих заказчиков в полный рост, экстравагантными и изысканными и умел изобразить их с таким как будто небрежным изяществом, с ниспадающими в таком продуманном беспорядке кудрями, что в деланой непринужденности их облика нельзя было не разглядеть аристократизм. С особым тщанием Ван Дейк выписывал костюмы с плавно ложащимися складками, с играющими на свету переливами муара, превращая их в своего рода знамя изысканнейшего вкуса. А руки персонажей Ван Дейк неизменно показывал грациозно-исхудавшими, чрезмерно тонкими, уподобляя их чудесным цветам, бессильно поникшим на изящных стеблях. Со времен его гаагского визита наверняка было известно, что в свой графический альбом, на основе которого намеревался выпустить печатную версию «Иконографии», охватывающей всю Европу, он внес портреты нескольких голландцев. Этот жест явно свидетельствовал о том, что голландские патриции и их живописцы заняли прочное место рядом с вельможами, принцами и аристократами. Пора было им предстать на полотне меж коринфскими колоннами, в сияющих шелках, в сопровождении стройных борзых.

А Ван Дейк включил в свой пантеон художников, которые, по его мнению, могли стать мастерами светского портрета: конечно, ван Миревелта, а еще Яна Ливенса. Ливенс уехал из Лейдена *после того*, как Рембрандт отправился в Амстердам, возможно, потому, что теперь, когда их сотрудничество и творческое соперничество осталось в прошлом, ему потребовалось совершенно иное художественное окружение. Не исключено, что после успеха Рембрандта, написавшего «Снятие с креста» по заказу самого штатгальтера, уязвленный завистью Ливенс решил найти покровителей при каком-либо монаршем дворе. В блестящем, одержимом самолюбованием, предельно поэтизирующем каждый жест, взгляд и слово мире Стюартов он, видимо, нашел то, о чем мечтал, и не желал упустить свой шанс. И хотя о трехлетнем пребывании Ливенса в Англии мало что доподлинно известно, очевидно, он избрал общество, разительно

отличающееся от того, что предпочел Рембрандт, – наиболее утонченную аристократическую европейскую культуру, представители которой, будучи всего лишь дилетантами, удивляли Рубенса своей ученостью. Самые эффектные портреты кисти Ван Дейка, разумеется, есть не что иное, как пример блестящей лжи: Тициан, перенесенный в захолустные английские графства, персонажи с ничем не примечательными чертами и невзрачными телами, благодаря косметическим усилиям умелого гримера-художника превращающиеся в идеализированных античных героев и прекрасных пастушек, стройные фигуры, томно демонстрирующие струящиеся складки шелка и муара на фоне узорчатого травертина, кудри, обрамляющие бледное чело и ниспадающие на шею, плавные переливы сверкающего атласа, драпирующего изящные тела, темные глаза, влажные губы, почти неестественно пурпурные, словно открытая рана, ослепительно-яркие по сравнению с мертвенно-бледной кожей, написанной блеклой, тусклой краской, словно растертым в пудру опалом. А за их спиной, по завету венецианцев, предстают золотистые нежные пейзажи с античными колоннами, способными облагородить любой ландшафт, их сопровождают длинномордые изящные борзые и левретки, аристократы красуются верхом на великолепных длинноногих скакунах. Однако пока амстердамские магнаты, все эти Бикеры и де Граффы, стеснялись изображать себя в таком облике. Впрочем, Ливенс явно подпал под обаяние вандейковой манеры, да и, возможно, самой его личности. Восторг Ливенса перед мастером окупил себя. Ливенс был представлен ко двору Стюартов, вполне прижился в его тепличной, замкнутой атмосфере и, по крайней мере ненадолго, сделался одним из живописцев, воспевавших его блеск.

Так пути двоих лейденских друзей и соперников совершенно разошлись. Рембрандт делал себе имя среди амстердамских коммерсантов и капитанов, прагматичных циников, которых он пытался представить людьми действия. Напротив, чтобы добиться успеха при английском дворе, художнику прежде всего надлежало уметь показывать на полотне своих персонажей, пребывающих в совершенной праздности, но в самой этой праздности прекрасных. А когда к 1635 году английские заказы иссякли, Ливенс вернулся не в Голландию, а в Антверпен. Рембрандт в свое время всего-навсего позаимствовал позу и одеяние Рубенса, дабы тем вернее прорекламировать свои оригинальные сильные стороны; Ливенс решил сделаться соседом и помощником Рубенса, возможно надеясь занять место, освободившееся с отъездом Ван Дейка в Англию. Вероятно, в какой-то степени Ливенс добился успеха, ведь именно ему была заказана большая

алтарная картина для наиболее воинственной в своем контрреформистском пыле антверпенской иезуитской церкви Святого Карла Борромео, отчасти оформленной Рубенсом в духе римской Кьеза Нуова и украшенной циклом великолепных фресок его же работы. Даже наиболее неожиданная и нешаблонная из тех работ, что Ливенс выполнил в Амстердаме, – ряд необычайно выразительных ксилографий обязан своим замыслом Рубенсу, точнее, гравюрам на дереве, вырезанным Христоффелем Йегером по живописным оригиналам фламандского мастера.

В 1638 году Ливенс женился на Сусанне де Ноле, дочери известного скульптора Андриса Колейна де Ноле, прославившегося своими статуями для католических церквей города. Женитьба оказалась поворотным пунктом в его карьере. Сын вышивальщика решил растворить свой оригинальный талант в обширном мире католического барокко. По меркам аристократической католической культуры он добьется некоторого успеха, хотя и не столь громкого, как ожидал. Однако он никогда больше не будет писать с прежней смелостью и эмоциональной выразительностью, свойственной таким его лучшим лейденским работам, как «Иов на гноище» и «Воскрешение Лазаря». Спустя десять лет после Рембрандта Ливенс тоже перебрался в Амстердам, но уже на чужих условиях, ведь он бежал от кредиторов. В Голландии он вернулся к той же холодной придворной манере, которую избрал для себя в 1632 году, когда уезжал в Лондон, и снова стал писать полные внушительных, монументальных персонажей картины на исторические сюжеты и портреты застывших в элегантных позах заказчиков.

Не так видел свой путь Рембрандт. Для него Амстердам был не досадным отступлением на прежние позиции, а шансом, который дает удача. Пока признанные поэты воспевали Амстердам как новую торговую империю, «новый Антверпен», уверенно прокладывающий себе дорогу в мире, Рембрандт воспользовался возможностью, которую предоставили ему амстердамские меценаты, решив не просто подражать Рубенсу, а писать оригинальные картины. Особенно он стремился прославиться в жанре, которым Рубенс в значительной мере пренебрегал, а именно в портретной живописи. Он хотел сделать его столь же престижным и – несомненно, это было для него важно – столь же доходным, сколь и историческая живопись. Он изображал почтенных амстердамских бюргеров в три четверти, даже в полный рост, не менее величественными, чем итальянские или английские аристократы, но лишенными их тщеславия. А потом просил по сотне гульденов за портрет.

Рембрандт ван Рейн. Портрет человека в восточном костюме. 1632. Холст, масло. 152,7 × 111,1 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Рембрандту суждено будет заново создать конвенции портретного жанра, наделив эти монументальные полотна динамизмом и энергией исторической живописи. На протяжении всей своей карьеры Рембрандт будет приводить в замешательство искусствоведов, без конца ломающих голову, как же классифицировать, например, хранящийся в музее Метрополитен эффектный «Портрет человека в восточном костюме»: как портрет, как образец исторического жанра или как «portrait historié», то есть изображение заказчика в античном или библейском одеянии. Подобная трудность возникает оттого, что Рембрандт сознательно стирал границы жанров. Персонажей

своих исторических полотен он наделял непосредственностью и узнаваемостью, напоминающей о людях с улицы (каковыми они зачастую и были), тогда как портретируемым сообщал энергию и естественность, делая из них героев собственной, личной драмы.

Сознательно «возвышая» повседневное и будничное, Рембрандт демонстрировал подход к творчеству, разительно отличавший его от таких более традиционных портретистов, как Николас Элиас и Томас де Кейзер, которые зарабатывали на жизнь, превращая свои модели в подобие неподвижных античных статуй. Стоит отметить, что Рембрандт заимствовал многие из их приемов: так же как и они, он помещал портретируемых на нейтральном сером или коричневом фоне, наделял их весьма решительным видом, облачал в простые одеяния и ограничивался минимальным фоновым декором. Однако эти рутинные приемы он использовал для того, чтобы оживить персонажей, сделать их подвижными, освободить из плена, в который их заключает пространство картины, приблизить к зрителю, приковать к ним внимание созерцателя. Он часто выбирает нарочито неровное освещение: на одни фрагменты картины падает луч направленного света, словно от прожектора, другие погружены в резко очерченную тень и во мраке кажутся пустыми, бесплотными. Фон, который у не столь талантливого художника предстал бы невыразительным театральным задником, Рембрандт создает из слоев жидкой, разбавленной, почти прозрачной серо-коричневой краски, излучающей яркое сияние вокруг контуров фигуры и постепенно сгущающейся ближе к краям композиции: так живописец дает зрителю представление о вечном, непреходящем пространстве, в котором оставляет свой след портретируемый. Вообразите подобную картину в патрицианском доме: в передней или в гостиной над каминной полкой. Она давала яркое представление о человеке, даже когда его давным-давно уже не было в живых.

Так обстояло дело и с портретом Николаса Рютса, возможно первым амстердамским заказом Рембрандта, выполненным в 1631 году. Это удивительный дебют, пожалуй, наиболее удачный по своему исполнению портрет кисти Рембрандта, написанный в тридцатые годы. Увидев его, потенциальные заказчики, вероятно, толпой кинулись в мастерскую на Брестрат.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Николаса Рютса. 1631. Дерево, масло. 116,8 × 87,3 см. Коллекция Фрика, Нью-Йорк

Работа строится на эффектной демонстрации приема так называемого «stofuitdrukking». Рембрандт уже довел эту технику до совершенства в ряде лейденских картин на исторические сюжеты, например в «Самсоне и Далиле», однако она никогда еще не приобретала в его глазах такую важность, как здесь. Ведь Николас Рютс буквально облачен в собственный товар, то есть в соболя. Хочется думать, что Рембрандт создавал чувственное ощущение этого мягчайшего и драгоценнейшего из мехов именно

соболиной кистью, однако, как бы то ни было, он добивается необычайно убедительной иллюзии. Достаточно посмотреть на бархатистую меховую шапку портретируемого, на отдельные волоски на его правом рукаве: они стоят дыбом, словно по ним только что провели щеткой или погладили рукой, – их Рембрандт воспроизводит крохотными белыми штрихами, – на мех на плече модели и ниже, по всей длине плаща: его фрагменты отличаются густотой, цветом и бóльшим или меньшим матовым блеском и нанесены мазками охры, которые выглядят почти рельефными на живописной поверхности. Кажется, будто Рембрандт, всю жизнь наслаждавшийся чувственным ощущением тканей, точно запомнил мягкость меха, в котором утопают осязающие его податливую поверхность пальцы, и воспроизвел ее на картине.

Ни одна ткань: ни персидский шелк, ни индийский ситец, ни дамаст французской работы – не ценилась выше соболей. Длинный плащ Рютса оторочен мехом, которым московские князья издавна одаривали союзников и упрочивали дипломатические договоры. Посылая соболей, они добивались расположения у двора Стюартов, умиротворяли монгольских ханов и льстили османским султанам. Однако несравненный, великолепный плащ Рютса, фактуру которого с таким тщанием передает Рембрандт, вовсе не говорит о тщеславии или праздной, пустой роскоши. Напротив, взгляд портретируемого, с его ярко освещенным лицом, зоркими, колючими глазами (почти столь же зоркими и колючими, сколь и глазки зверьков, из шкурок которых сшита его накидка) и безупречно расчесанными усами и бородой, со слегка склоненной головой, повернутой в сторону, *противоположную* телу, в свою очередь обращенному к зрителю в три четверти, взгляд, исполненный легкого нетерпения, одновременно проницательный и раздраженный, словно, едва касаясь, скользит по созерцателю и теряется где-то позади него. Перед нами предприниматель и человек действия, и такое определение вполне оправданно, ведь пушная торговля с Московией принадлежала к числу наиболее опасных среди различных видов торговли предметами роскоши[346].

Хотя меховой промысел мог принести баснословный доход, заниматься им рисковали только смелые и состоятельные. Белое море на подступах к Архангельску, гигантскому «складу пушнины», освобождалось ото льда лишь в летние месяцы, с конца июня до третьей недели августа. Путь из Амстердама в Архангельск на кораблях, способных вынести тяготы плавания в арктических водах и перевезти максимум драгоценного груза, при благоприятных обстоятельствах занимал от месяца до полутора. Хотя первыми в пятидесятые годы XVI века внутреннюю

российскую торговлю открыли для европейцев англичане, освоившие путь по Белому морю, именно голландцы просили заложить город Архангельск в устье Северной Двины, где он был надежно защищен от нападений норвежских пиратов. К 1610 году он превратился в настоящую голландскую колонию, а все остальные европейцы уступали там голландским конкурентам по масштабам заключаемых сделок, организации торговли и количеству судов. Оптовые торговцы из Амстердама имели постоянно проживающих в Архангельске агентов, через которых переправлялись огромные суммы денег для скупки авансом шкурок добываемых за зиму соболя, куницы, горностая, рыси, норки, волка, песца и даже белки. А поскольку Амстердам в буквальном смысле слова контролировал перевозки морем многих товаров, в которых нуждались русские: игл, сабель, церковных колоколов, шафрана, окрашенных шерстяных тканей и конских чепраков, зеркал, писчей бумаги, оловянных кружек и стеклянных бокалов, жемчуга и игральных карт, ладана, оловянной фольги и сусального золота, – то мог диктовать свои условия в этой международной торговле[347]. К тому времени, как облаченный в роскошные соболя Николас Рютс стал позировать Рембрандту, голландские купцы ежегодно отправляли в Архангельск от тридцати до сорока судов. Что пришлось не по вкусу жителям Амстердама и Дордрехта, например второсортные шкурки молодых соболей, страдавших аллергией на какие-то сибирские ягоды, потиравших спинку о древесные стволы и жесткой корой портивших драгоценный мех, так уж и быть, разрешали раскупить немцам, англичанам и грекам. Однако, если голландцы авансом платили наличными и заключали бартерные сделки, скупая пушнину будущего года, следующим летом их конкурентам ничего не оставалось, как только сетовать на полное отсутствие товара. И наоборот, когда русский торговец Антон Лаптев безрассудно решил продать пушнину прямо в Голландии, амстердамские купцы, предварительно сговорившись, объявили ему бойкот и вынудили вернуться со своими мехами обратно в Московию и продавать их там на обычных условиях[348].

Николас Рютс родился в 1573 году в Кёльне в семье фламандских эмигрантов. Поэтому нельзя исключать, что его родные были знакомы с семейством Рубенс и могли знать их печальную историю. Однако, в отличие от Рубенсов, они сохранили верность протестантизму. Николас был воспитан меннонитом, но впоследствии сделался приверженцем ортодоксальной Реформатской церкви, возможно, потому, что так легче было вступить в братство тридцати шести избранных, составлявших амстердамскую гильдию меховщиков. Впрочем, он

не принадлежал к числу крупных игроков. Едва ли он мог конкурировать с Бикерами или Бонтемантелами, а на набережных Архангельска у него еще не было собственного склада. Судя по всему, он был партнером в одном из синдикатов, или «rederijen», члены которых сообща финансировали конкретное плавание, а затем делили доход в соответствии с долей внесенного капитала. Будучи мелким торговцем, Рютс, без сомнения, хотел, чтобы Рембрандт запечатлел его в почти царственном облике эдакого финансового магната; отсюда и необычный выбор деревянной панели для картины: она написана на доске не крепкого дуба, а ценного красного дерева. Рекламную составляющую образа Рютса – коммерсанта, которому можно безбоязненно доверять, – подчеркивает значимая деталь: на портрете он сжимает в левой руке вексель или деловое письмо. Текст этого письма не разобрать; в очередной раз Рембрандт избегает вульгарного буквализма подробностей, чтобы создать впечатление надежности слова и обязательства портретируемого. Правая рука, покоящаяся на спинке стула, поставленного параллельно плоскости картины и отделяющего пространство, в котором находится Рютс, от пространства зрителя, также усиливает ощущение надежности и солидности. В эти большие, крепкие руки, конечно, можно без опасений передать свой капитал.

По крайней мере, в этом хотел бы убедить кого-то сам Николас Рютс. Может быть, этот кто-то был из русских? Ведь в ноябре 1631 года, как раз когда Рембрандт работал над этим портретом, в Голландию прибыло московитское посольство. Сейбранд Бест написал его в гаагском Бинненхофе, сплошь в длинных шубах и высоких меховых шапках, весьма уместных при голландской сырости. Бояре, входившие в состав подобных посольств, имели печальную славу взяточников и охотно принимали подарки, впрочем не забывая в свою очередь одаривать московитскими предметами роскоши тех, кто искал их расположения. Что, если Рютс пытался произвести на московитов впечатление человека более влиятельного, чем на самом деле, купца, которому подобает владеть складами и факториями в Архангельске и снизить таможенные пошлины, как и его наиболее богатым и могущественным собратьям по ремеслу?

Если портрет был заказан для того, чтобы упрочить деловую репутацию Рютса, он не достиг своей цели, ведь, как ни тщился портретируемый предстать надежным, обязательным и солидным коммерсантом, за несколько месяцев до смерти, в 1638 году, он был вынужден объявить себя банкротом. Задолго до этого портрет перешел к его дочери Сусанне, в подарок которой, по случаю заключения ее второго брака, он, возможно, и был написан.

Несмотря на финансовый крах Рютса, его сыну все-таки удалось открыть факторию и склад пушнины в Московии. Поэтому почтительная дочь Сусанна могла, не особо смущаясь, повесить портрет на видном месте.

Почему бы и нет? Ведь охарактеризовать это произведение искусства можно одним словом – «уверенность», решительность живописца, сообщаемая модели. Вот человек, вольготно расположившийся в пространстве картины, однако лицо его исполнено живости и проницательности, на нем печать коммерческой сметки[349]. Как впоследствии во всех остальных наиболее удачных портретах 1630-х годов, Рембрандт варьирует живописную технику для передачи различных, но взаимодополняющих черт характера персонажа: его энергию воплощают и свободные мазки, которыми написан ярко освещенный, почти сияющий модный плоеный воротник, «fraise de confusion», и наложенная толстым слоем широкими движениями кисти краска на правой манжете, нанесенная быстрыми мазками серого и белого поверх серого подмалевка. Аккуратность и безукоризненную ухоженность всего его облика передают тщательно воспроизведенные бакенбарды, чуть топорщащиеся над верхней губой усы, отдельные волоски которых изображены глубокими бороздками, проведенными на красочном слое черенком кисти. О серьезности и склонности к глубоким размышлениям свидетельствуют густая тень, отбрасываемая его головой, и отблески света, играющие на его зрачках меж слегка покрасневших век, словно Рютс пожертвовал сном на благо вкладчиков своего предприятия.

Неудивительно, что эту картину впоследствии приобрел Дж. П. Морган. Ведь если и существовал когда-либо лучший портрет, воспевающий предпринимателя как героя, не было ни одного, в котором удалось бы добиться столь впечатляющих результатов, казалось бы, столь лаконичными, столь экономными изобразительными средствами.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Мартена Лотена. 1632. Дерево, масло. 91 × 74 см. Музей искусств округа Лос-Анджелес, Лос-Анджелес

Но это мнимая экономия. Внешней экономии деталей и лаконизма всего облика часто требовали от Рембрандта его заказчики-протестанты, отвергающие великолепные, царственные одеяния и грандиозный архитектурный фон, любимые при монарших дворах и популярные у католиков. Подчеркнутая простота была особенно симпатичной чертой меннонитской общины Амстердама, из которой происходил ряд покровителей Рембрандта, заказывавших ему портреты в начале его творческого пути; меннонитом был также партнер и домохозяин Рембрандта Хендрик ван Эйленбург. К числу меннонитов принадлежал и Мартен Лотен, портрет которого Рембрандт написал в 1632 году, еще один фламандский эмигрант, торговец сукном, вроде

лейденских знакомцев Рембрандта. В свое время он отверг ортодоксальный кальвинизм ради более суровой и в большей степени ориентирующейся на Священное Писание меннонитской веры. На первый взгляд Рембрандту предстоял еще один скучный и предсказуемый заказ, однако он сумел сделать непостижимо привлекательными такие простые детали, как изящно закругленный уголок льняного воротника Лотена, подобно отороченному собольим мехом плащу Рютса, служащий на портрете атрибутом не только профессии, но и характера, или изгиб полей шляпы, визуально повторяющий, словно в рифму, тонкие мимические морщины, избороздившие лоб модели.

Живописное красноречие Рембрандта, строящееся на экономии изобразительных средств, вполне отвечало той манере, которую он выработал для исторических полотен, где он отверг изобилие ненужных, чрезмерно броских деталей, отвлекающих зрителя от сути сюжета, от визуального нарратива. В портретной живописи отказ от сложных, вычурных декоративных подробностей позволил ему за счет гигантского арсенала живописных приемов сосредоточиться на самом важном: на передаче наиболее существенных черт характера посредством языка тела и на освещении лиц и рук. Наряд персонажа перестает быть декоративной деталью, но и не пишется равнодушной, равномерной кистью без акцентирования отдельных элементов. Вместо этого Рембрандт выделяет ряд его фрагментов – не только плоеные воротники и манжеты, но и шляпы, пуговицы, чепцы, перчатки – и превращает их в некое продолжение личности портретируемого, выражающее суть его натуры: иногда порывистой, сильной, яркой, иногда – сдержанной и робкой.

Поэтому, хотя все лучшие портреты 1630-х годов и оставляют впечатление спонтанности и свежести, они, даже если написаны удивительно быстро, есть результат умелого сочетания и подгонки позы, пигмента и света[350]. Например, телесные тона Рембрандт получает из широкого спектра цветов, от карминово-красного до насыщенной желтой охры и даже зеленоватых теней, и накладывает их на холст, с необычайной чувствительностью воспроизводя тот или иной урон, наносимый временем различным фрагментам лица модели. Никто из его современников не уделял столь пристального внимания топографии верхнего века уже не юного заказчика, маслянистому блеску на крыльях носа богатого и знаменитого, свисающим складкам подбородка или шеи, водянистости остекленевших глаз, поблескивающей жирной коже, туго натянутой на лбу ободом льняного чепца. Кроме того, ни один из его собратьев по ремеслу не запечатлевал с таким тщанием едва заметные отблески,

отбрасываемые освещенными фрагментами лица на темные, например на нижнюю часть носа или на нижнюю челюсть[351].

Несмотря на стойкую иллюзию, будто ни один художник XVII века не взирал на человеческое лицо дольше и пристальнее Рембрандта, он никогда не воспроизводил топографию лица в духе физиогномического педантизма. Хотя головы и тела его заказчиков показаны убедительно и точно, иными словами, их облик в некоем неоспоримом смысле есть свидетельство жизненной *правды*, Рембрандт редко описывает их буквально, прибегая к жестким линиям и четким очертаниям. Одному лишь Хальсу удавалось сравниться с Рембрандтом в свободе и разнообразии манеры наложения мазков, иногда наносимых короткими, резкими линиями, почти точками, иногда длинными, плавными извивами-арабесками. Разумеется, он стремился создать не совокупность черт-слагаемых, не приблизительное подобие, вроде составляемого из отдельных деталей полицейского фоторобота, а совершенное озарение. В таком случае удивительно, что самые сильные произведения Рембрандта, например хранящийся в Лондонской национальной галерее «Портрет восьмидесятитрехлетней старухи», оставляют ощущение абсолютной ясности, даже будучи написаны в чрезвычайно свободной, раскованной манере. Ведь эта ясность – результат не только проворства и ловкости рук живописца, но и творческого видения, кристаллизовавшегося в его сознании. Достаточно взглянуть на то, сколь блестяще Рембрандт воспроизводит прозрачные «крылышки» чепца, сшитого из тонкого батиста, на их края, написанные одним восхитительно плавным движением, одним мазком, в конце которого Рембрандт поворачивает кисть, или на то, как передан правый глаз модели, и мы увидим художника, сочетающего точность и тщательность миниатюриста с не знающей запретов свободой модерниста. Особенно обращает на себя внимание мясистая складка брови, нависающая над верхним веком, в свою очередь немного опущенным и открывающим короткие ресницы, – этот фрагмент написан густой чередой коротких, отрывистых мазков, частично мягких, частично резких. Впечатление рассеянной, самоуглубленной меланхолии, порождаемое этим влажным глазом, более мутным и освещенным ярче, чем левый, необходимо Рембрандту, чтобы передать ее слегка опущенный взор и создать исходящее от портрета в целом ощущение острой уязвимости, хрупкости, непрочности жизни. Инстинктивно этот художник угадал то, что впоследствии сделается общим местом модернизма: чем свободнее и суггестивнее манера, тем большее желание она вызывает у зрителя ассоциировать себя с

изображенным.

Рембрандт ван Рейн. Портрет восьмидесятитрехлетней старухи (Ахье Клас). 1634. Дерево, масло. 71,1 × 55,9 см. Национальная галерея, Лондон

Хотя детали своих портретов Рембрандт выписывает в соответствии со строгой иерархией значимости, любые их элементы, не важно, нанесенные широкими движениями кисти или мелкими, скрупулезно проведенными мазками, должны были составлять единый образ, способный передать ощущение живого присутствия. Для этого требовалось нечто большее, нежели сочетание различных приемов письма. Чтобы производить подобный эффект, портрет должен был обладать неким *общим* свойством, присущим своему персонажу, чем-то, что можно

обозначить как «атмосферу» картины, сходную с общей цветовой гаммой пейзажа, выдержанного в теплых или холодных тонах. Например, портрету Мартена Лотена свойственна прозрачная, прохладная атмосфера, как нельзя более подходящая облику благочестивого купца-меннонита, а фигуру Йориса де Кауллери, военного моряка, сжимающего приклад небольшого мушкета, освещает на портрете более теплый, бронзоватый свет, подчеркивающий несколько театрально-воинственную позу изображенного. Иногда желаемого эффекта можно было добиться, немного изменив состав тонкого слоя имприматуры, которой Рембрандт покрывал белый меловой грунт, однако эти минимальные изменения оказывались весьма и весьма существенными. Обыкновенно имприматура состояла из разведенных маслом свинцовых белил и земляных пигментов с крохотной добавкой черного. Она могла быть разных тонов, от охристо-золотистого до значительно более темного серого или коричневого, что, в свою очередь, влияло на прозрачность и сияние последующих слоев красок. Чтобы гармонично сочетать все эти живописные приемы, требовался безупречный вкус и решительность, и бывали случаи, когда Рембрандту не удавалось полностью подчинить разрозненные элементы единому композиционному замыслу и он слишком откровенно прибегал к технике визуальной риторики (особенно это бывает заметно в парных портретах, когда один портрет менее удачен, чем другой). Введенные в заблуждение излишней робостью или чрезмерной поспешностью, с которой выполнен *один* из подобных парных портретов (например, если взять «чету», хранящуюся в Бостонском музее изящных искусств, или «чету» из нью-йоркского музея Метрополитен), участники «Исследовательского проекта „Рембрандт“» отвергли авторство Рембрандта применительно к *обоим* портретам в каждой паре, признав их работой другого художника[352]. Впрочем, вполне возможно, что, нанеся на холст основные элементы композиции, Рембрандт поручил завершить картину ученику или ассистенту, работавшему у него в мастерской на Брестрат, в доме Хендрика ван Эйленбурга, или что, будучи не только гением, но и смертным, которому свойственно заблуждаться, он, даже выполняя «парный» заказ, уделял одному портрету больше времени, чем другому.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Йориса де Кауллери. 1632. Холст, масло. 102,2 × 83,8 см. Мемориальный музей М. Г. де Янга, Сан-Франциско

Рембрандт ван Рейн. Портрет ученого. 1631. Холст, масло. 104 × 92 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург

Разница между совершенными и не столь совершенными портретами так бросается в глаза, лишь поскольку наиболее гармоничным из них свойственна феноменальная убедительность и правдоподобие, словно изображенные не приняли определенную позу по просьбе живописца, а случайно застигнуты им за каким-то занятием. Кажется, будто каллиграфа, очиняющего перо, или ученого за письменным столом, резко повернувшего голову к зрителю, застали за привычными, рутинными делами, а не заставили «позировать» и надеть соответствующую той или иной социальной роли маску, в которой их теперь по всем правилам запечатлеют для вечности. Ни одна деталь эрмитажного портрета ученого не соответствует принятым конвенциям: на полотне перед нами предстает не сухощавый и угловатый, погруженный в созерцание,

аскетического облика старец, показанный непременно в профиль, как, например, Гольбейн запечатлел Эразма, а на миг оторвавшийся от письма, изображенный в натуральную величину довольно молодой человек, излучающий энергию и полный жизненных сил. У него розовые щеки, ухоженные ногти, глаза его сияют, нижняя губа кажется влажной (за счет точно нанесенного отблеска света), словно он только что в задумчивости по своей привычке ее облизнул. Широкий плоеный воротник из пенящихся белоснежных кружев, обрамляющий венчиком и словно озаряющий его лицо, придает дополнительную энергичность его живым чертам. Однако самую обескураживающую иллюзию присутствия во плоти создают на первый взгляд случайные детали, невольно привлекающие внимание созерцателя: приоткрытый рот персонажа, будто произносящего что-то этому самому созерцателю, который отвлек его от работы, мясистые, с заметными складками на суставах пальцы, придерживающие лист писчей бумаги и не дающие ему соскользнуть с книги, и две великолепно подмеченные тени. Одну из этих теней отбрасывает украшенный кольцом безымянный палец персонажа, она отчетливо видна под его перстом на листе бумаги; другая падает от завязки книги на торец деревянной книжной подставки, столь же эфемерной, сколь сама книга массивна, и эта поэтичная деталь достойна кисти Вермеера.

Само по себе мнение о том, что индивидуальность наиболее полно и искренне проявляется, будучи застигнута врасплох «in medias res», в разгар событий, во времена Рембрандта казалось удивительно новым. Оно предвосхищает фотографию не потому, что в основе его, как и в основе фотографии, – идея примитивного, вульгарного удвоения действительности, а потому, что с фотографией его роднит вера в то, что одно мгновение способно обнажить сущностные черты личности. Застывший в рамке даже единственный миг в силах дать представление о том континууме жизни, из которого он был произвольно извлечен. Оказавшись в фокусе, такие подсмотренные моменты могут приоткрыть и завесу над будущим, связав воедино мимолетное и вечное.

III. Вскрытие

Оказывается, у Рембрандта нашлась парочка лишних рук. За два дня до смерти, в октябре 1669 года, его навестил специалист по генеалогии и антиквар Питер ван Бредероде, взором «охотника и собирателя» окинувший все, что осталось от знаменитой

коллекции «редкостей и древностей», которая некогда принадлежала художнику. Бóльшая часть чудесного собрания бюстов, шлемов, раковин, кораллов, западного и ост-индского оружия, фарфоровых казуаров и оленьих рогов была распродана с аукциона в 1656 году по условиям мирового соглашения о банкротстве. Однако среди сохранившихся предметов, согласно Бредероде, имелись «четыре освежеванные руки и ноги, анатомированные Везалием»[353]. На фронтисписе первого издания своего знаменитого труда «De Humani Corporis Fabrica Libri Septem», опубликованного в 1543 году, отец-основатель современной анатомии Андреас ван Везель, более известный как Везалий, предстает препарирующим человеческое предплечье. Рембрандт, в отличие от Рубенса, так и не собравший большой библиотеки, тем не менее приобрел печальную известность, поскольку испытывал слабость к странным, иногда жутковатым и зловещим объектам, особенно если их можно было как-то использовать. Поэтому нельзя исключать, что с одной из этих «везалиевых» рук, которые видел Бредероде и которые плавали в стеклянной банке, заспиртованные, с розовыми обнажившимися мышцами, за тридцать семь лет до этого было написано предплечье, анатомируемое доктором Тульпом на рембрандтовском шедевре 1632 года[354].

Если это так, Николасу Тульпу наверняка польстило косвенное уподобление великому брабантскому анатому, ведь Везалий на фронтисписе своего труда и Тульп на картине Рембрандта препарируют одну и ту же часть тела. Возможно, Уильям Хекшер и преувеличивает, утверждая, будто Тульп пожелал быть изображенным на полотне в образе нового Везалия, тем более что Тульп был «doctor medicinae», врачом общей практики, а не профессиональным анатомом[355]. Однако со слов бывшего студента Тульпа Йоба ван Мекерена нам известно, что, вскрывая предплечье и демонстрируя сгибающие мышцы, Тульп действительно подчеркивал, что видит в них пример целесообразности, мудрости и изящества, с которым Господь создал человеческое тело[356]. Возможно, он избрал для своего портрета позу, приводящую на память наиболее блестящего из ренессансных анатомов, именно потому, что на правах приглашенного профессора читал курс лекций по анатомии для амстердамской гильдии хирургов. Есть ли лучший способ прорекламировать свою высокую квалификацию, знания и умения в залах гильдии, нежели отождествив себя с гением, впервые провозгласившим, что понять строение человеческого тела можно лишь через непосредственный анализ человеческой плоти, не ограничиваясь книжными сведениями и вскрытием животных?

[357]

Хотя Рембрандт написал несколько шедевров и до 1632 года, в том числе столь неоспоримые, сколь «Ужин в Эммаусе» и «Раскаявшийся Иуда», ни один из них не привлек такого внимания публики, как «Урок анатомии». Поэтому можно сказать, что в каком-то смысле доктор Тульп сделал Рембрандту имя, а Рембрандт отплатил ему сторицей. Разумеется, доктор мог почувствовать недовольство, когда художник дал ему понять, что для упрочения научной репутации ему потребуется предстать на групповом портрете. Ведь «доктором Тульпом» он стал далеко не тотчас, как задумал овладеть ученым и возвышенным искусством медицины. Он родился в семье торговца льном, получил не слишком-то аристократическое имя Клас Питерс и вырос в доме на углу Гравенстрат и Ньювендейк, в сердце старейшего амстердамского квартала[358]. Подобно Рембрандту, он получил образование в латинской школе и в Лейденском университете, куда поступил в 1611 году на факультет медицины. Факультет этот был невелик по числу преподавателей и студентов, но славился знаменитыми профессорами. Клас Питерс наверняка слушал там лекции Райнира де Бонта (лейб-медика Морица, а впоследствии Фредерика-Хендрика) и Алия Ворстия, а анатомии его обучал прославленный доктор Питер Пау. Обычно Пау читал лекции, прибегая к помощи иллюстрированных учебников или скелетов. Однако иногда, в зимние месяцы, он проводил в университетском анатомическом театре публичные вскрытия трупов только что казненных преступников. Этих уроков анатомии с нетерпением ожидала жадная до зрелищ лейденская публика. Все важные персоны из чиновничьей и академической среды: бургомистры, ректоры и попечители университета, члены городского и университетского советов, главы гильдий – присутствовали на подобных представлениях вместе с толпами студентов и профессоров. Однако задние ряды скамей в амфитеатре занимали зеваки, входившие по билетам, и они-то, невзирая на установленные вдоль стен собранные скелеты (и даже один человеческий скелет верхом на скелете лошади) с табличками в костяных руках, призывавшими их задуматься о собственной бренности, откровенно веселились. Процедура вскрытия сопровождалась музыкой, разносчики предлагали публике закуски и напитки, собравшиеся как ни в чем не бывало обсуждали последние городские сплетни. Анатом демонстрировал внутренности, мозг, сердце, и, несмотря на дым курильниц, долженствующий скрыть зловоние, их даже можно было неплохо разглядеть. А Клас Питерс наверняка взирал и внимал очень и очень внимательно.

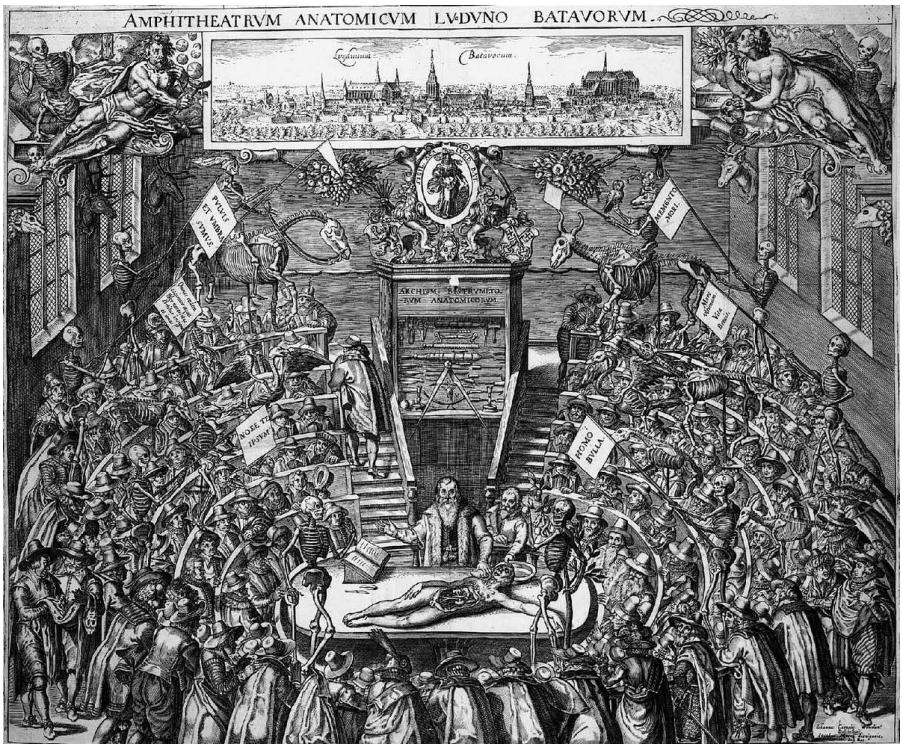
Неподалеку от анатомического театра располагалось другое, куда более идиллическое место, где он и его однокашники получали основы необходимых знаний: университетский ботанический сад, Hortus Botanicus. Под руководством Аутгера Клёйта, неутомимо заботившегося о саде и всячески совершенствовавшего его, Hortus Botanicus превратился не просто в ботаническую коллекцию, собрание садоводческих редкостей, «wonderkamer», а в место, где студенты овладевали фундаментальными биологическими и медицинскими знаниями. Именно там, на дорожках, присыпанных дроблеными раковинами, меж перголами и расположенными в строгом геометрическом порядке клумбами, студентов посвящали в целебные свойства трав и растений, в которых необходимо разбираться современному аптекарю. Не случайно изображение этого сада доктор Тульп велел воспроизвести в 1636 году в своем собственном учебнике по медицине «Pharmacopoeia Amstelredensis». Но, даже внимательно слушая лекции Клёйта по медицинской ботанике, Клас Питерс не мог не заметить на других клумбах новомодный восточный цветок, привезенный в Европу и выращенный на европейской почве Карлом Клузиусом, известный в Турции из-за своего сходства с остроконечным тюрбаном как «tulbend», а в Голландии получивший наименование «tulp», «тюльпан».

Впрочем, талантливый молодой студент еще не сделался доктором Тульпом. В 1614 году он успешно защитил диссертацию о болезни cholera humida и уехал из Лейдена дипломированным доктором медицины. Диплом позволял ему практиковать в верхнем эшелоне профессии, отчетливо поделенной на три соприкасавшиеся друг с другом, но составлявшие особые группы ремесла. Подобно своим коллегам, получившим степени в одном из знаменитых медицинских коллежей Европы: в Падуе или в Париже, – Тульп, в сущности, сделался консультантом, которого призывали диагностировать недуг и назначать либо хирургическое, либо терапевтическое лечение. В первом случае он направлял страдальца к хирургам-костоправам, главным инструментом которых слыла пила и которым издавна вменялось в обязанность состоять в одной гильдии с резчиками деревянных сабо, изготовителями коньков и рубщиками требухи[359]. Количество выполняемых ими процедур было весьма ограниченно и сводилось по большей части к удалению желчных камней, катаракты и некоторых видов внешних опухолей, а также к «размягчению» того, что представлялось тогдашней хирургии болезненными новообразованиями и тромбами: либо путем трепанации черепа, то есть просверливания отверстия, чтобы

уменьшить давление мозга на черепную коробку, либо посредством горячих банок, которые быстро ставили на кожу, чтобы «изгнать» инфекцию, либо кровопусканием, либо пиявками, призванными облегчить отток «зараженной» крови. Кроме того, хирурги ставили клизмы и по мере сил удаляли болезненные и доставлявшие пациенту ужасные неудобства свищи в прямой кишке. Желая пощадить пациента, подобные Тульпу врачи выбирали для него терапевтические, а не хирургические средства и посылали его к аптекарю с рецептом, какое лекарство или простой элемент и какую дозу назначать.

Вернувшись в Амстердам и основав свою практику, молодой доктор, вероятно, ожидал, что на ступенях его дома с раннего утра до позднего вечера станут обретаться толпы недужных, чающих исцеления, а также что ему придется посещать городские богадельни, госпитали, лепрозории и дома зачумленных. К тому же он мог рассчитывать, что даже если и не разбогатеет, то добьется известного благосостояния, станет уважаемым и ценимым в обществе гражданином и, соответственно, сделает хорошую партию. В 1617 году он женился на Еве ван дер Вух, и этот выбор раздосадовал его честолюбивую мать, так как доктор, видимо, предпочел красоту, а не фамильные связи. Что касается фамильных связей, то они представали весьма сомнительными даже в глазах добрых кальвинистов, так как один из Евиных дядьев очень гордился своим участием в иконоборческом мятеже 1566 года и тем, что собственноручно уничтожал церковные картины[360]. Однако Клас Питерс настоял на своем и после свадьбы переехал в дом на Принсенграхт под горделивой вывеской с изображением тюльпана, получивший посему название «De Tulp», «Тюльпан». Перебравшись в следующее жилище, теперь уже надолго, супружеская чета опять-таки приказала изобразить тюльпан на фронтоне нового дома, а в 1622 году, когда доктора избрали в городской совет и назначили одним из девяти правителей города, он украсил золотым цветком тюльпана свой личный герб на лазурном поле, со звездой, помещенной в верхней левой четверти. Постепенно он превращался в фигуру, которую трудно вообразить в отрыве от «тюльпанного» дома, от утопающего в тюльпанах Амстердама, от яркой и разноцветной, как тюльпан, природы Голландии: в доктора Тульпа. Именно под этим псевдонимом он будет известен еще пятьдесят лет, станет, получив на то особое разрешение, разъезжать по вызовам богатых пациентов в карете, украшенной тюльпанами, именно он вдохновит Иоганнеса Лутму на создание одной из его наиболее удивительных фантазий: кубка для вина из чистого серебра в форме тюльпана, не на

обыкновенной, прямой ножке, а на живом, склоненном стебельке, чудесным образом отлитом из сияющего металла, вместе с остроконечными листьями и сосудом для питья, напоминающим зубчатую головку тюльпана.



Бартоломеус Долендо по оригиналу Яна Корнелиса Вауданусa. Лейденский анатомический театр. 1609. Гравюра резцом. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам

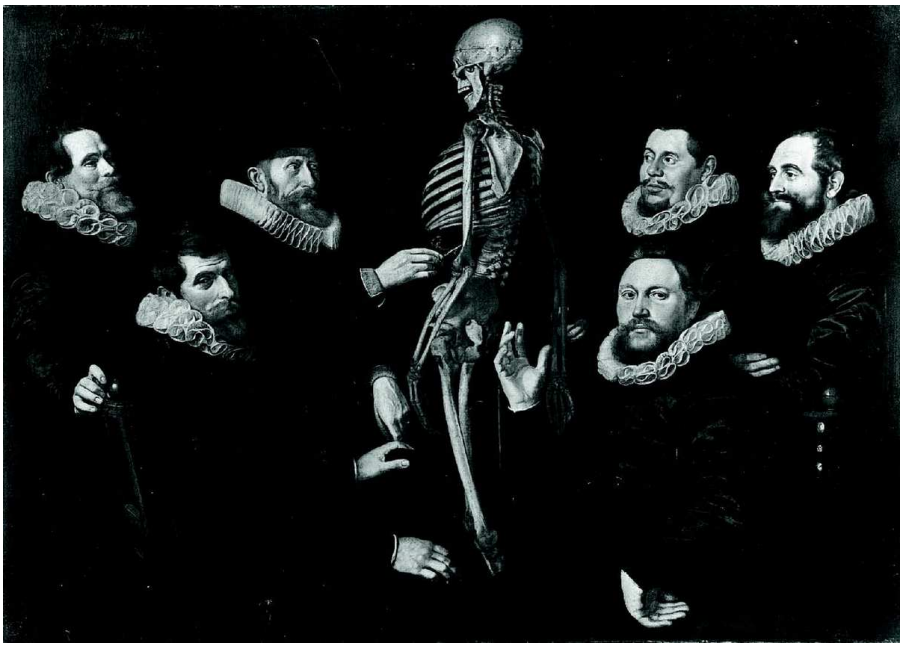
К тому времени, как Рембрандту заказали написать групповой портрет Тульпа и семерых его коллег по гильдии хирургов, доктор приобрел в Амстердаме немалый вес и влияние. В том же 1628 году, когда он был назначен читать курс лекций по анатомии для амстердамской гильдии хирургов на правах приглашенного профессора, а значит, и проводить в Амстердаме ежегодное публичное вскрытие, умерла его жена. В рамках культуры, не понаслышке знакомой с моровыми поветриями, никто, сколь бы искренне он или она ни скорбели по ушедшей спутнице или спутнику жизни, подолгу не оставался в одиночестве, если мог найти подходящую супругу или супруга. А в лице Маргариты де Вламинг ван Аутсхорн Тульп обрел жену, семейство которой не вызывало возражений даже у его матери. Она выросла по соседству с Тульпом, в той же богобоязненной

кальвинистской среде, что и сам доктор. Покойный отец Маргариты был дьяконом церкви Ньивекерк, «kerkmeester», и принадлежал к числу наиболее влиятельных членов городского совета, а во времена, когда контрремонстранты господствовали безраздельно, четырежды избирался бургомистром[361]. Они поженились в 1630 году и еще полвека прожили в доме с тюльпаном.

Поэтому, решив запечатлеть на групповом портрете свое второе публичное вскрытие, проведенное в январе 1632 года, Тульп увековечивал себя в образе не только врача, но и облеченного властью строгого чиновника. Картина Рембрандта не была зачинательницей нового жанра. В 1603 году Арт Питерс написал не менее двадцати восьми рядовых членов и глав гильдии хирургов, собравшихся вокруг ученого лектора, доктора Себастьяна Эгбертса де Врея, который замер со скальпелем, занесенным над обезображенным трупом английского пирата. Другой художник, возможно Томас де Кейзер[362], впоследствии изобразил того же доктора, уже не столь теснимого жаждущими знаний, на уроке «остеологии», или демонстрации костей, которая выполнялась на скелете, предварительно препарированного «subiectum anatomicum». И наконец, зимой 1625/26 года Николас Элиас Пикеной написал урок анатомии Иоганна Фонтейна, преемника Эгбертса на этом посту. Однако ничто в этих прежних, старательно выполненных «анатомиях», ни даже его собственные детальные указания художнику по поводу того, кого и как он должен изобразить на групповом портрете, не могли подготовить Тульпа к радикальному переосмыслению жанра «анатомии», которое предпримет Рембрандт[363].

В Амстердаме в еще большей степени, чем во всех крупных голландских городах, господствовали узкогрупповые, корпоративные интересы. Он представал истинным ульем капитализма, однако пчелы любят жужжать хором, а не поодиночке. Поэтому совершенно естественно, что с середины XVI века здесь расцвел жанр группового портрета. Ко временам Рембрандта он уже пользовался невероятной популярностью не только среди хирургов, но и среди стрелковых рот ополчения, которые и ввели эту моду еще в 1530-е годы, а также среди бесчисленных попечителей и попечительниц различных благотворительных учреждений. А поскольку за такие картины можно было запросить круглую сумму, доходившую до ста гульденов с изображенной персоны, то для любого честолюбивого художника они стали идеальным источником дохода, не говоря уже о рекламе собственного таланта, ведь групповые портреты выставлялись публично: их вывешивали в цеховых палатах и

приемных. Поэтому Вернер ван ден Валкерт, Ян ван Равестейн, Томас де Кейзер и Николас Элиас Пикеной, семья которого лечилась у доктора Тульпа, сделали себе имя как признанные мастера указанного жанра.



Томас де Кейзер (?). Урок остеологии доктора Себастьяна Эгбертса. 1619. Холст, масло. 135 × 186 см. Исторический музей Амстердама, Амстердам

А жанр этот был чертовски сложным. На первый взгляд живописцу платили за то, чтобы он примирил две абсолютно противоположные задачи: написал узнаваемые портреты отдельных лиц, однако при этом передал коллективный характер группы[364]. В идеальном случае картина должна была изображать не просто некое множество, но множество, объединенное общей идеей. К подобным заказам предъявлялись и другие требования. Изображенных следовало располагать на холсте в соответствии со званием и должностными обязанностями, особенно если речь шла об офицерах стрелковых рот. К 1620-м годам, когда жанр уже изо всех сил тщился избежать застывших поз, напоминающих мраморные античные статуи, заказчики стали требовать, чтобы их наделяли правдоподобными жестами и мимикой, а также показывали в общении друг с другом, предпочтительнее всего в некоем соответствии с характером того учреждения, которое они представляют. Поэтому, например, у ван ден Валкерта одни и те же попечители приюта навещают больного и принимают вновь

прибывших сирот, одни и те же офицеры ополчения маршируют и упражняются с оружием и веселятся во время ежегодной трехдневной пирушки по случаю дня поминовения небесного покровителя их роты. А выполнив все эти требования, автору группового портрета лучше было спохватиться и не забыть: да, хотя бы один персонаж должен многозначительно взирать на созерцателя или обращаться к нему со столь же многозначительным жестом, так чтобы картина свидетельствовала о серьезности представляемого учреждения и важной роли, которую играют портретируемые в жизни города.

Необходимость создать одновременно, как выразился в 1902 году Алоис Ригль, автор фундаментальной монографии о голландском групповом портрете, ощущение «внутреннего, замкнутого единства» (между изображенными персонажами) и «внешнего единства» (между персонажами и зрителем) являлась нелегкой задачей, и большинству портретистов она оказывалась не по плечу. В первую очередь приходилось учитывать желания тех, кто платит, поэтому, например, Арт Питерс в 1603 году выбрал для своего «Урока анатомии» предельно вытянутый горизонтальный формат, чтобы разместить всех двадцать восемь хирургов в три ряда вдоль одной-единственной оси, а глав гильдии особо выделил, «вручив» им медный тазик или список изображенных. Только едва заметный поворот головы или рука, положенная на плечо коллеги, нарушает монотонность неумолимо двухмерной скучной композиции, которую еще при жизни автора критиковали как безнадежно искусственную и надуманную. Стремясь избежать таких неловких сцен, авторы групповых портретов следующего поколения, в частности де Кейзер и Пикеной, сознательно пытались показать персонажей в процессе правдоподобного общения друг с другом и придать композиции в целом большее драматическое единство. С хирургами было проще; художников выручало то, что обычно число хирургов, желающих или имеющих деньги, чтобы запечатлеть себя на полотне рядом с лектором-анатомом, было невелико[365]. Это означает, что, например, де Кейзер, приступая к своему «Уроку остеологии доктора Себастьяна Эгбертса», мог отказаться от нелепого вытянутого формата, поневоле выбранного Питерсом, и совместить физический центр композиции, то есть анатома и великолепно изображенный скелет, и ее моральное и дидактическое ядро. Едва заметный намек на глубину, трехмерность, помогает создать впечатление, что группа находится в «настоящем» пространстве, а не расположена рядами на полках, словно плоские ярмарочные картонные фигуры. Трое хирургов на заднем плане внимают

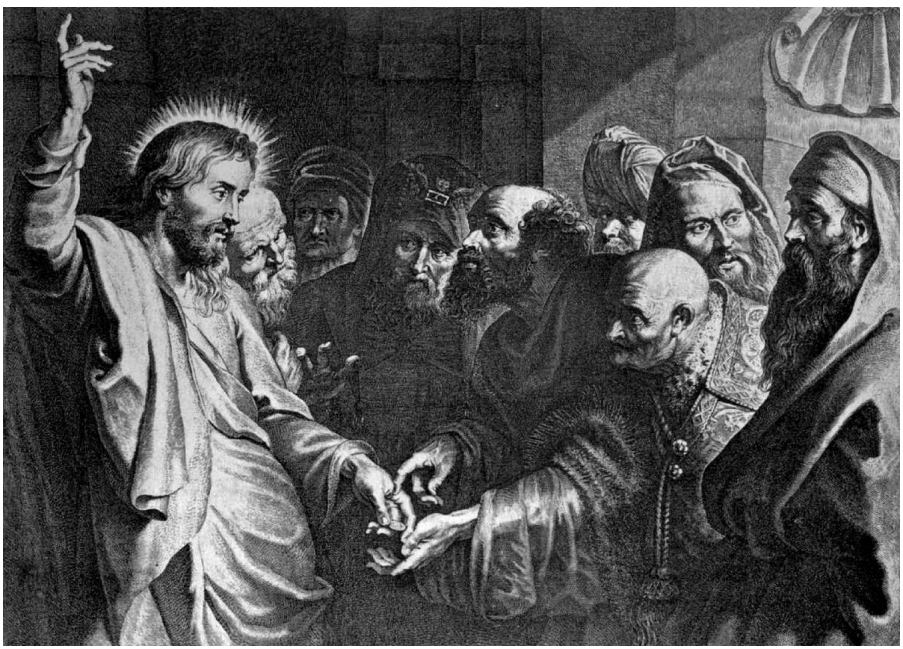
доктору Эгбертсу, хотя и не безраздельно. Двое, сидящие спереди, обращаются к зрителю, причем один из них многозначительным жестом указывает на скелет, напоминая нам, что человеческое тело, по Господню произволению, создано удивительно искусно, изящно и мудро, однако одновременно обречено на смерть в наказание за грехи. Сам скелет (который в лейденском анатомическом театре сжимал бы в костяных руках табличку с морализаторским изречением) хитроумно развернут таким образом, чтобы вновь повторять это послание, и не без надменности «взирает» прямо на доктора пустыми глазницами.

Рембрандт ван Рейн. Урок анатомии доктора Тульпа. 1632. Холст, масло. 169,5 × 216,5 см. Маурицхёйс, Гаага

Можно не сомневаться, что благочестивый доктор Тульп попросил Рембрандта включить в свой «Урок анатомии» это банальное двойное клише. А судя по пентименто вокруг головы Франса ван Лунена, персонажа на вершине пирамиды, Рембрандт изначально изобразил его в шляпе, придав ему необычайную важность, почти уравнявшую его с самим лектором. Жест ван Лунена, направляющего указательный перст на препарируемое тело, имеет ту же функцию, что и жест доктора Фонтейна на переднем плане картины Пикеноя 1625–1626 годов, и призван напомнить, что все мы смертны. Поза ван Лунена, а также тот факт, что он, единственный из всех персонажей, глядит

непосредственно на зрителя, убедили Уильяма Шупбаха в том, что рембрандтовский «Урок анатомии доктора Тульпа» отнюдь не представляет собой прорыв в этом жанре, а, напротив, послушно воспроизводит все его привычные конвенции[366].

Однако предположить подобное означает не верить собственным глазам, ведь *единственная* банальная деталь картины – это включенное в абсолютно оригинальный групповой портрет по желанию заказчика напоминание о смерти, «memento mori». Ценители зачастую ошибочно видели в Рембрандте мятежного гения, «еретика», по словам одного из его современников. Но его воспринимали совершенно неверно. Он никогда не пренебрегал основными требованиями своих клиентов, он лишь пытался преобразить их во что-то невиданное прежде, во что-то, чего не могли и помыслить его предшественники. В данном случае он осознал, возможно даже более отчетливо, чем сам Тульп, что истинный сюжет этой картины – сопоставление жажды жизни и неизбежности смерти. Однако он не довольствовался лишь иллюстрацией к некоей общей идее, словно гравер, вырезающий эмблемы для сборника нравоучений. Как обычно, он лелеял честолюбивую мечту превратить банальность в глубокую драму.



Лукас Ворстерман по оригиналу Питера Пауля Рубенса. Денарий кесаря. Ок. 1621. Гравюра резцом. Британский музей, Лондон

А кто же научит живописной драматургии лучше, чем Рубенс?[367] Рембрандту, вероятно, приходилось видеть гравюру Ворстермана «Денарий кесаря». Большинство художников многофигурная, переполненная персонажами композиция Рубенса вдохновила бы на создание очередного исторического полотна. Но Рембрандт лишь взглянул на это множество лиц, на множество персонажей, пристально, завороженно взирающих на драматичную сцену, и на него снизошло творческое озарение: он понял, как использовать эту мимику, это различное выражение лиц, чтобы его «Анатомия» стала образом не ученого созерцания, а живых, динамичных телесных реакций на действо, к которому прикованы все взоры. В центре композиции – персонажи, словно образующие острие копья, которое указывает одновременно на вскрытое предплечье трупа и на руки самого Тульпа. Даже добавляя в процессе работы над картиной дополнительных персонажей, например крайнего слева Колевелта, Рембрандт развернул его голову так, чтобы не нарушить «боевого порядка» в виде наконечника стрелы ↓ или →, динамичной линией устремленный ниже к центру картины. А препарируемое тело расположено весьма необычно, по диагонали к плоскости холста, не параллельно и не на одном уровне с верхним или нижним рядом голов, однако под таким углом, чтобы привлекать внимание зрителя. И это не единственная любопытная особенность тела. Как уже отмечали первые интерпретаторы картины, например Джошуа Рейнольдс, Рембрандт предпринял гигантские усилия, чтобы точно передать голубовато-бледный тон мертвой плоти, используя гениально подобранный оттенок свинцовых белил, смешанных с ламповой сажей, красной и желтой охрой и даже с чуточкой киновари[368], и, в сущности, еще раз демонстрируя виртуозное владение техникой «stofuitdrukking», хотя «stof» в данном случае – восковая кожа трупа. Прежние «анатомии», например картина Арта Питерса 1603 года или дельфтская «анатомия» Михила и Питера ван Миревелтов 1617 года, изображают препарируемый объект в состоянии трупного окоченения столь же румяным и розовощеким, сколь и наслаждающихся морозным зимним воздухом живых хирургов. Кроме того, они отдают дань правилам приличий, закрывая верхнюю часть лица, бедра и ноги трупа. Тем самым роль тела сводилось к «subiectum anatomicum», уже не человеческому существу, а набору органов, смиренно ожидающих, когда ими займется рука хирурга, наставляющего собратьев по ремеслу. Однако Рембрандт, который почти наверняка присутствовал на уроке анатомии доктора Тульпа 31 января 1632 года, делает нечто поразительное. Не скрывая от

зрителя лица трупа, он обнажает его, погружая в тень одни глаза, а именно так он запечатлевал собственный облик. Он даже изображает голову мертвеца столь же детально, сколь и лица заказчиков, которые платят за свои портреты, и «проталкивает» его между двумя хирургами, словно он – один из них. В результате, несмотря на мертвенную бледность, ему удается скорее «очеловечить», нежели «расчеловечить» это безжизненное тело и заставить созерцателя ощутить свое, пусть даже зловещее и жутковатое, родство не только с живыми, но и с мертвыми.

Возможно, Рембрандт и сам полагал, что жив лишь милостью Божьей, ведь анатомический объект, как и он, при жизни был уроженцем Лейдена и перебрался в Амстердам искать счастья. Однако, в отличие от Рембрандта, счастье Адриан Адрианс, по прозвищу Арис Киндт (Дитя), искал главным образом в чужих карманах. На совести у этого преступника-рецидивиста была целая череда мелких краж и других уголовно наказуемых деяний, как и у любого головореза, из тех, что слоняются вокруг трактиров и в глухих переулках в поисках легкой поживы. Однако на сей раз он был пойман на месте преступления, когда пытался отобрать у бюргера плащ, и, по всей вероятности, натолкнулся на сопротивление, поскольку еще и избил свою жертву. За это злодеяние он был повешен на одной из виселиц возле залива Эй, обращенных к гавани и приветствовавших заходившие в порт корабли, точно нью-йоркская статуя Свободы. Хирургам вменялось в обязанность снять тело с виселицы, пока оно не пострадает – не в последнюю очередь от рук суеверных граждан, стремящихся заполучить зубы, кровь или кости повешенного, которые, по преданию, были панацеей от всех болезней (доктор Тульп не одобрил бы подобных врачебных советов). Таким образом, преступник в полной мере отдавал свой долг обществу. Не случайно Каспар Барлаус впоследствии писал в латинской поэме, посвященной сооружению в 1639 году нового анатомического театра: «Грешники, при жизни творившие лишь зло, / После смерти творят добро: / Здоровье извлекает пользу из самой Смерти»[369].

Если бы Рембрандт точно изобразил процедуру вскрытия, Киндт выглядел бы крайне неопрятно: с рассеченной брюшной полостью, извлеченными оттуда и выставленными напоказ внутренностями, – лишь после этого Тульп мог бы приступить к препарированию мышц и сухожилий. На самом деле доктор специализировался на анатомии тонкого и толстого кишечника; он первым обнаружил и описал илеоцекальный клапан, в порыве трогательного патриотического вдохновения удачно уподобив его плотинам и шлюзам голландских каналов, открывающимся и

закрывающимся, чтобы пропускать корабли в одном направлении. Джошуа Рейнольдс полагал, что Рембрандт нереалистично изобразил вскрытие, чтобы его картина не вызвала отвращения у зрителя. Однако, сколь бы достоверной и жизнеподобной она ни казалась, разумеется, она не призвана была с документальной точностью показать вскрытие, состоявшееся 31 января 1632 года. Вместо этого Тульп выбрал анатомический элемент, посредством которого мог наиболее убедительно подчеркнуть свою связь с такими предшественниками, как Адриан ван ден Спигел и, возможно, Везалий, а также способность, служившую очевидным свидетельством призрения Господня на чад своих и той искусности, изящества и мудрости, с которыми Он создал их, – ловкость и проворство рук.

На самом деле Тульп изображен именно в тот момент, когда демонстрирует два уникальных качества человека: дар речи и гибкость тела. Правой рукой он приподнимает и отделяет сгибающие мышцы кисти и пальцев трупа, а левую руку сжимает, показывая функции исследуемых мускулов и сухожилий[370]. Как отмечает Шупбах, окружающие Тульпа хирурги реагируют на этот показ двойного чуда не единообразно, а каждый по-своему, последовательно повторяя стадии самой демонстрации. Адриан Слабберан, второй слева в первом ряду, показанный в профиль, устремил взгляд на книгу, возможно учебник анатомии, установленную на какой-то подставке в конце стола и словно проникающую через поверхность картины в мир зрителя. Хартман Хартманс, который выходит за пределы «наконечника стрелы», верхняя половина тела которого написана в профиль, а голова по контрасту резко обращена к зрителю, как обыкновенно принято изображать ученых, держит в руке лист бумаги, позднее украсившийся списком имен участников, но изначально запечатлевший узнаваемые контуры «везалиева» освежеванного человека. Хартманс пристально глядит на согнутые в суставах пальцы Тульпа, и Рембрандт, видимо, дает зрителю понять, что он только что оторвал взгляд от иллюстрации в учебнике, но сейчас всецело погрузился в созерцание *настоящих* мускулов. Хирург непосредственно справа от него (слева от нас), с бледным лицом, огненно-рыжими остроконечными усами и ухом, заметно покрасневшим от волнения, – Якоб Блок, а его взор, одновременно устремленный на кончики ярко освещенных пальцев Тульпа и теряющийся в пространстве где-то над ними, тоже словно переходит в задумчивости от книги к руке и обратно. Еще двое, наклонившись, наблюдают вскрытие с самого близкого расстояния. Седовласый Якоб де Витт пристально следит за тем, как инструмент в руке Тульпа обнажает мышцы и сухожилия;

Маттейс Калкун, справа от него, наблюдает за следующей стадией вскрытия – за тем, как доктор сгибает и разгибает пальцы, то погружающиеся в тень, то ярко освещаемые.

Но куда направлен взор Тульпа? Куда устремлены его помыслы? Если бы эту картину написал не Рембрандт, главный персонаж смотрел бы прямо перед собой, непосредственно обращаясь к зрителю, словно ожидая похвалы своей мудрости и творческим способностям. Однако подлинный сюжет картины лишь второстепенно связан с мудростью, изобретательностью и творческим даром доктора Тульпа, но главным образом – с мудростью, изобретательностью и творческим даром Создателя. Поэтому Рембрандт возвышается до истинной гениальности, когда решает направить взор Тульпа не на зрителя и не на его завороженных коллег, а куда-то вдаль; этот взор христианина, прозревающего тайны мироздания. Что же это за тайны, было понятно, по крайней мере, Барлаусу, в 1639 году посвятившему картине Рембрандта стихи:

> Бездушная материя учит нас. Именно поэтому
> Фрагменты отрезанной плоти не дают нам умереть.
> Здесь, искусной рукой вскрывая мертвенно-бледные члены,
> К нам обращается красноречивый и ученый Тульп:
> «Внемлите же и учитесь! А исследуя все множество этих органов,
> Памятуйте, что даже в мельчайшем из них сокрыт Господь»[371].

Выходит, проворство и ловкость рук сродни Божественному началу. Однако осознать это означает, увы, осознать лишь частичную истину. А картина Рембрандта в буквальном смысле представляет собой аутопсию, то есть, если перевести термин с греческого, «непосредственное свидетельство; увиденное собственными глазами». Однако и автор, и персонажи картины, и мы сами убеждаемся, что человеческое тело, несущее на себе отпечаток гениального Божественного творческого замысла, оказывается хрупким и непрочным сосудом скудельным. Кроме трудов, где клапаны желудочно-кишечного тракта уподоблялись плотинам и шлюзам и подробно обсуждался сгибающий механизм руки, Тульп в 1635 году произнес речь на другую любимую в XVII веке тему, а именно на тему метафизического сходства и сродства тела и души. В этой речи он вполне мог упомянуть рембрандтовский шедевр.

Таким образом, Рембрандт написал момент истины, еще один

миг, в котором озарение нисходит одновременно на мимолетное и вечное. И он, и доктор Тульп наверняка видели табличку, которую сжимал в костяных руках собранный скелет, установленный в задних рядах лейденского анатомического театра. На ней значилось: «Nosce te ipsum» («Познай самого себя»). Этому девизу и живописец, и медик, каждый по-своему, отныне будут следовать всю жизнь. Познать означает узреть означает познать, быть оболочкой и ядром, телом и душой. Вот стоит доктор Тульп, подняв левую руку, а в правой держа инструмент. Вот стоит Рембрандт, запечатлевающий его на холсте, в левой руке держа палитру, а в правой сжимая кисть, и каждый из них обессмертил другого.

Глава восьмая
Язык тела

I. Пары, наряды, маскарады

Так что же вообще делала в Амстердаме эта Саския ван Эйленбург, с пухленьким подбородком, кривой улыбкой и медно-рыжими кудрями? Милая, приятная фрисландка и недурная партия, особенно если вспомнить, что она была дочерью бургомистра Леувардена, такой же чистокровной, как и знаменитые фрисландские молочные коровы. Ее отец Ромбертус слыл провинциальным влиятельным лицом, собрал немалый урожай всяческих постов и званий, был одним из основателей Франекерского университета, состоял в приятельских отношениях с фрисландским штатгальтером Фредериком-Хендриком, а кроме того, мог похвастаться семейством, в котором подрастали восемь детей. Саския воспитывалась среди сестер, нянек и служанок, будучи младшей из четырех девочек; впрочем, мать семейства Скаукье Озинга скончалась в 1619 году, когда Саскии исполнилось всего семь. Ее старшие сестры Антье, Тиция и Хиския удачно вышли замуж, однако за совершенно разных поклонников. С точки зрения болтливых кумушек и завистливых сплетников, Тиция, возможно, сделала лучшую партию, породнившись с патрицианским кланом зеландских кальвинистов Копалов. Ее муж Франсуа занимался коммерцией и пользовался немалым влиянием в портовом Флиссингене, а его брат Антонис, живший там же, любил выдавать себя за нечто большее, нежели простой купец, и именоваться «великим пенсионарием Флиссингена Зеландского и бывшим посланником при польском и английском дворе»[372].

Впрочем, и две другие сестры не имели причин жаловаться. Антье вышла за поляка, профессора богословия Иоганнеса Макковия, который сделал во Франекере блестящую академическую карьеру, в конце концов заняв пост «rector magnificus». Супруг Хискии Геррит ван Лоо был секретарем и письмоводителем общины (grietenij) Хет-Билдт, горстки деревенек и сел, раскиданных к северо-западу от Леувардена на землях, которые были отвоеваны у моря за сто лет до описываемых событий и заселены фермерами, прибывшими из Голландии. Их потомки говорили теперь на своеобразном диалекте, наполовину фризском, наполовину голландском, а свое

поселение называли иногда Тзуммарум, иногда Тсйоммарум, иногда Фраувенпарохи, иногда Фраубуоррен.

Возможно, Саскии ван Эйленбург посчастливилось иметь всех этих сестер и зятьев, ведь со смертью отца, последовавшей в 1624 году, когда ей исполнилось всего двенадцать, она сделалась круглой сиротой. Вероятно, она кочевала из дома Хискии в дом Антье, из Синт-Аннапарохи во Франекер; обеим сестрам она помогала вести дом, вытряхивать простыни и носить корзины, возвращаясь вместе со служанками с рынка по узким улочкам, застроенным фермерскими домами с низко свисающими крышами. По воскресеньям, после церковной службы, когда мужчины отправлялись ловить рыбу или охотиться на перепелов, она, возможно, гуляла по немощеным дорожкам вдоль обсаженных ивами речек или по полям, усеянным яркими соцветиями льна и рапса, голубыми и желтыми, колеблющимися на ветру под пухлыми кучевыми облаками.

Рембрандт ван Рейн. Саския в вуали. 1634. Дерево, масло. 60,5 × 49 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон

Так что же она делала в Амстердаме в 1633 году? Саскии шел двадцать первый год, ей досталась доля отцовского наследства. Впрочем, доля эта была довольно скромная. Ромбертус мог похвалиться известностью и влиянием, но никак не богатством и, уж по крайней мере, был далеко не столь состоятелен, как воображали завистливые сплетники. Стоит вспомнить также, что его наследство пришлось разделить между несколькими детьми. К тому же никто не позволил бы Саскии самостоятельно распоряжаться своей долей состояния. В Амстердаме у Саскии была кузина Алтье, которая вышла за священника Иоганнеса Корнелиса Сильвия, проповедника церкви Аудекерк, и уж он-то решил позаботиться, чтобы Саския не сбилась с пути истинного.

Этот Сильвий сам происходил из Фрисландии. Он нес Слово Божие жителям общины Хет-Билдт и наставлял в вере обитателей Фирдгума, Балка и Миннертсга. В этой провинции господствовала Реформатская церковь, и ее власть, возможно, уберегла Сильвия от преследований со стороны ярых контрремонстрантов. Вот он и прибыл в Амстердам по приглашению самого богатого и наименее склонного к кальвинистскому фанатизму из «регентов» – членов городского совета, Якоба де Граффа, и сделался его протеже. К тому времени, как в Амстердаме появилась молодая кузина его жены Саския, Сильвий уже приближался к отпущенным ему судьбой семидесяти годам и более двадцати лет исполнял обязанности проповедника. Он изображен на первом портрете, выполненном Рембрандтом в Амстердаме в технике офорта, где его образ, создаваемый густой сетью перекрестных царапин, предстает печальным и задумчивым, в лучах падающего слева света. Сильвий у Рембрандта сложил руки на Библии. Второй офорт, в 1646 году увековечивший память о Сильвии, который умер в 1638-м, сопровождается стихотворением Каспара Барлауса, содержащим весьма деликатный намек на необычайно долгий срок пребывания покойного в должности проповедника: «Лучше насаждать христианское учение / Праведной жизнью, / Нежели громогласными призывами». (Иными словами, Сильвий, в отличие от контрремонстрантских воинствующих моралистов Смаута и Тригланда, проповедовал Слово Божие с благоразумной сдержанностью.) Выходит, Рембрандту нужно было как-то передать это снисходительное, несуровое красноречие. Поэтому проповедник на офорте едва заметно приоткрывает рот, однако подается вперед, опираясь на край овальной рамы, как на церковную кафедру с занавесями, а его теневой силуэт и тень его руки, а также тень Библии отчетливо вырисовываются на белой плоскости листа, словно проникая из-за рамы в наш мир. Он будто превращается у нас на глазах в собственную тень[373]. Сами бархатистые тени нанесены с почти живописным мастерством, не говоря уже об удивительной точности, с которой резец Рембрандта тонкими линиями проводит, например, слабо видимые морщины на лбу Сильвия или изящными штрихами – отдельные пряди на конце его жидкой бороды, там, где на нее падает тень.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Иоганнеса Корнелиса Сильвия. Ок. 1633. Офорт. Дом-музей Рембрандта, Амстердам

Алтье и Сильвий дали Саскии приют в своем доме, где царствовали благочестие, добродетель и строгость. Вот почему двадцатиоднолетняя улыбчивая девица могла захотеть навестить другого своего кузена, жившего на Брестрат. Не то чтобы антиквар Хендрик ван Эйленбург пользовался дурной славой. Он принадлежал к числу меннонитов. Впрочем, основатель самой мягкой баптистской секты Менно Симонс тоже был фризом. Теперь, когда баптизм меннонитского толка перестали преследовать в Голландской республике, он распространился в продуваемых всеми ветрами, затерянных между песчаных островков деревеньках на Фрисландском побережье Северного моря. Этих новых меннонитов отличали серьезность, задумчивость и смирение, и потому они слыли достойными гражданами, нисколько не напоминающими известных своими дикими выходками первых анабаптистов. Ведь в прошлом столетии те вняли экстатическим мессианским призывам еще

одного уроженца Лейдена, Яна Бейкелса, и установили коммунизм и полигамию, в 1534 году избрав своим «тысячелетним царством» вестфальский город Мюнстер. Этот Иоанн Лейденский, его апостолы и наложницы заново крестились и, как положено благочестивым христианам, страстно возжаждали светопреставления, какового и удостоились полтора года спустя, когда власти вырезали их общину. Царя и пророка заключили в железную клетку и вывесили на стенах Мюнстерского собора, где он восторженно славословил Господа за ниспосланные страдания, пока его приверженцев одного за другим умерщвляли. В Амстердаме члены подобной общины анабаптистов на пронизывающем мартовском ветру нагими носились по улицам, размахивая мечами, странно поблескивающими на фоне их обнаженных тел. Не прошло и месяца, как эти же тела раскачивались на виселице, установленной на площади Дам. Год спустя еще одна группа анабаптистов попыталась взять штурмом городскую ратушу. За уличными боями последовали казни через отсечение головы и повешение. Женщин признали блудницами и еретичками, то есть, в сущности, ведьмами, притащили к реке и утопили с камнями на шее.

Возможно, именно узнав о судьбе старшего брата Питера, который погиб во время осады, защищая от властей одну из анабаптистских общин Фрисландии, Менно сделался принципиальным пацифистом. Его последователи по-прежнему отрицали идею первородного греха, предопределение и крещение в младенчестве, поскольку все это, с их точки зрения, противоречило букве Священного Писания. Они по-прежнему настаивали на том, что надобно креститься в зрелом возрасте и «заключать завет» с Господом сознательно, ибо только тогда он станет непременным условием обретения благодати. Кроме того, они отвергали авторитет государства и Церкви. Однако, в отличие от первого поколения анабаптистов, не считали, что обязаны ниспровергнуть «безбожные» общественные установления. Пролив немало крови, они теперь готовы были принять, не сопротивляясь, власть государственных чиновников и судей, если те не заставляли их отправлять воинскую повинность. Впрочем, этого было явно недостаточно, чтобы развеять подозрения католических, лютеранских и кальвинистских правителей, которые бóльшую часть XVI века продолжали смотреть на баптистов различного толка как на потенциальных мятежников и святотатцев (в особенности потому, что те отрицали Троицу). Исключением была Речь Посполитая, в состав которой входили королевство Польское и Великое княжество

Литовское, где баптистам предоставили свободу вероисповедания. Такое решение было обусловлено не нравственными принципами, а хитроумной политикой этой выборной монархии. Кандидаты, чаявшие избрания, готовы были отказаться от преследований польских аристократов, которые приняли протестантизм, в обмен на их поддержку. Поэтому Варшавская конфедерация 1573 года, соблюдение которой гарантировал новый король из династии Валуа, превратила Польшу в наиболее неортодоксальную и терпимую страну Европы.

Изгнанные из Германии, Швейцарии и Нидерландов, меннониты и другие баптисты во множестве отправились на восток и поселились в двух совершенно разных областях. Некоторые семьи, в том числе ван Эйленбурги, избрали местом жительства столицу выборной монархии Краков, знаменитый своими высокими башнями и Ягеллонским университетом, где меннонитские богословы имели право вступать в теологические диспуты и защищать свою конфессию так же, как и все остальные. Другие меннониты обосновались по течению Вислы, неподалеку от ее устья, в низменной, болотистой местности, которая своими сочными пастбищами и рыбаками могла напоминать им родную Фрисландию, только перенесенную на эти северо-восточные берега Балтийского моря. Впрочем, в одном отношении эта страна весьма отличалась от их родины. Бесконечные поля ржи и пшеницы возделывали не свободные арендаторы, а крепостные, всецело принадлежавшие польским и литовским земельным магнатам. В конце XVI века голландские корабли постоянно приходили в Гданьск с ценными грузами: итальянскими шелками, турецкими коврами, лейденским сукном, а также с полными сундуками монет, готовясь скупить на корню весь урожай зерна, выращенный в поместьях польских феодалов. После этого рожь и пшеницу морем перевозили в Голландию, за две трети той цены, что назначали другие торговые конкуренты, и уже из голландских портов реэкспортировали в остальные бедные зерном страны Европы. В свою очередь, удовлетворяя собственный спрос на зерно дешевым импортом с восточноевропейских рынков, голландские фермеры могли заняться тем, что удавалось им лучше всего: разведением коров, выращиванием овощей и кормовых культур для скота[374]. Все эти сложные, запутанные связи означают, что одна ветвь ван Эйленбургов, польско-меннонитская, по крайней мере косвенно, содержала другую, фрисландско-кальвинистскую.

Ван Эйленбурги напрямую не занимались продажей зерна. Однако они вошли в число наиболее влиятельных торговцев

предметами роскоши, а значит, наверняка были приняты в кругу таких «зерновых магнатов», как династии Потоцких и Чарторыйских. Один из родственников Хендрика, возможно его отец, служил краснодеревщиком при королевском дворе, а его брат Ромбаут даже сделал успешную карьеру придворного живописца[375]. Однако около 1611 года Хендрик и Ромбаут перебрались в портовый город Гданьск, который быстро превращался в своего рода перевалочный пункт всей морской торговли в Прибалтике[376]. Там Хендрик вполне взрослым человеком, как полагается меннониту, принял крещение, стал полноправным членом местной меннонитской общины и сделался отличным посредником между поляками и голландцами, торговцами и аристократами. Без сомнения, среди товаров, которые он импортировал в Польшу, потрафляя вкусам богатых и хорошо образованных, были и картины голландских мастеров, причем во множестве.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Иоганнеса Корнелиса Сильвия. 1646. Офорт. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

В какой-то момент Хендрик ван Эйленбург, который всю свою жизнь не выезжал за пределы Польши и Прибалтики, вероятно, решил «вернуться домой». Он перебрался в Голландию, возможно, еще в 1625 году, как только умер штатгальтер Мориц и стало понятно, что его преемник Фредерик-Хендрик не будет преследовать инакомыслящих в угоду воинствующим контрремонстрантам. Наряду с ремонстрантами, в Нидерланды возвратились десятки тысяч меннонитов. Нельзя исключать, что,

как предположил Б. П. Й. Брос, Рембрандт познакомился с ван Эйленбургом в Амстердаме, когда обучался живописи у Питера Ластмана на Синт-Антонисбрестрат, в двух шагах от углового дома на той же улице, что снимал меннонит[377]. А спустя три года ван Эйленбург уже ездил в Лейден за картинами Рембрандта.

Возможно, во время одного из этих приездов ван Эйленбург сам предложил Рембрандту переселиться в Амстердам; это произошло в конце 1631 года. К этому времени Хендрик уже сделал успешную предпринимательскую карьеру в сфере торговли предметами искусства, прославился своими способностями разбираться в самых разных художественных изделиях и добился немалой известности. Он умел и создавать, и продавать, и консультировать. Его бизнес охватывал все, что было хоть как-то связано с искусством. Ван Эйленбург продавал картины старых мастеров и специально заказанные работы своих современников, а к тому же поставил на поток изготовление копий и тех и других, наняв для этого целые команды ассистентов и учеников под руководством наставника, подобного Рембрандту. Кроме того, его фирма продавала новые гравюры и офортные доски, с которых снимались оттиски[378]. Столь честолюбивое и обширное предприятие нуждалось и в постоянных вливаниях свободного капитала, и в искусной рабочей силе и обретало и то и другое в лице Рембрандта. Еще в Лейдене, в июне 1631 года, Рембрандт изыскал средства и ссудил ван Эйленбургу крупную сумму – тысячу гульденов[379]. Взамен ван Эйленбург свел Рембрандта со многими потенциальными заказчиками портретов, а возможно, даже заключил с ним контракт на «поставку портретов» для «фирмы». Не менее важно, что работа для Эйленбурга позволила Рембрандту совершенствовать свое искусство в течение двух лет, а это, согласно уставу амстердамской гильдии Святого Луки, требовалось, чтобы получить право открыть собственную мастерскую.

Мастерская Рембрандта. Натурный класс в мастерской. 1650. Рисунок. Отдел графики, Лувр, Париж

Ван Эйленбург очевидно выигрывал от сотрудничества с Рембрандтом. Переехав в задние комнаты дома на Антонисбрестрат, предназначенные для студии, Рембрандт привез с собой ассистентов и учеников, в том числе Исаака де Жюдервиля, так сказать, персонал, которому вменялось в обязанность поточное производство копий и который был готов еще и приплачивать Эйленбургу за право работать на столь знаменитую «фирму». С другой стороны, быстро растущая слава Рембрандта в Амстердаме в свою очередь привлекла новую волну учеников, жаждущих постигать под его началом искусство живописи и работать рядом с ним. Только представьте себе, сколь кипучая деятельность царила в доме ван Эйленбурга, напоминающем настоящий пчелиный улей: в передних залах, «voorhuis», была открыта выставочная галерея, где хранились не только картины, но и гравюры и рисунки; в задних комнатах размещались печатный станок и щедро освещаемая неярким северным солнцем собственно мастерская, где работали ученики, усердно расширяя арсенал ван Эйленбурга. В некоторых комнатах наставники, и не в последнюю очередь сам Рембрандт, давали ученикам уроки по всем областям изобразительного искусства. Существовали также натурные классы с моделями обоего пола, старыми и молодыми, одетыми и обнаженными; старшие ученики

сидели кружком на скамеечках, а наставник обходил их одного за другим, пристально вглядываясь в рисунки, время от времени склоняясь, чтобы добавить или поправить линию или нанести мазок. Тем временем в самых задних комнатах, выходящих во двор, мальчики помоложе полировали доски для картин, подгоняли холсты по размеру рам, измельчали содержащие ртуть кристаллы киновари, наливали льняное масло, старались заслужить одобрение старших, подслушать профессиональные советы. Именно эту суету, суматоху, вечную беготню в помещениях фирмы «Эйленбург» имел в виду датский художник Эберхард Кейль, описывая ее Филиппо Бальдинуччи, который, в свою очередь, не без преувеличения обессмертил ее под названием «la famosa Accademia de Eulenburg»[380].

По крайней мере некоторое время сотрудничество ван Эйленбурга и Рембрандта зиждилось на искреннем взаимном уважении. Несомненно, антиквар познакомил Рембрандта с первыми почитателями его таланта, заказавшими ему свои портреты, но и хитроумный Рембрандт приносил ван Эйленбургу прибыль. Уже в конце лета 1632 года, когда нотариус, которому надлежало удостовериться, что все участники некоей тонтины живы, вызвал Рембрандта из задних комнат мастерской и засвидетельствовал, что тот, «хвала Господу, пребывает в добром здравии», он сделался в доме Эйленбурга незаменимым: вкладывал деньги в «фирму», обучал юных живописцев и привлекал новые таланты в предприятие Эйленбурга[381]. Тесно сотрудничающие ван Эйленбург и Рембрандт могли послужить живым опровержением расхожего мифа о легкомысленном и распутном художнике и развеять опасения серьезных и благочестивых родителей, озабоченных тем, что их сын избрал поприще живописца. «Для того ли Господь уберег меня, – в ужасе вопрошал Антонис Флинк, судебный пристав из Клеве, – чтобы я узрел, как сын мой погрязнет в разврате, среди тех, кто посещает блудниц?»[382] Вместо этого он решил отдать сына в обучение какому-нибудь почтенному и достойному ремеслу под началом какого-нибудь амстердамского меннонита. Однако его единоверец, меннонит Ламберт Якобс, вероятно, убедил его, что врата ада не распахнутся перед его сыном, если он переступит порог мастерской художника, а ведь Ламберт сам был странствующим меннонитским проповедником, известным во всей Фрисландии своим безупречным благочестием, и *одновременно* художником. Сначала Ламберт сам стал давать уроки живописи и рисунка Говерту Флинку, а затем в 1635 году, когда тот овладел навыками мастерства, отправил его на год в Амстердам к Рембрандту, чтобы там завершить обучение[383].

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в образе бюргера. 1632. Дерево, масло. 63,5 × 46,3 см. Коллекция Баррелла, Поллок-Хаус, Глазго

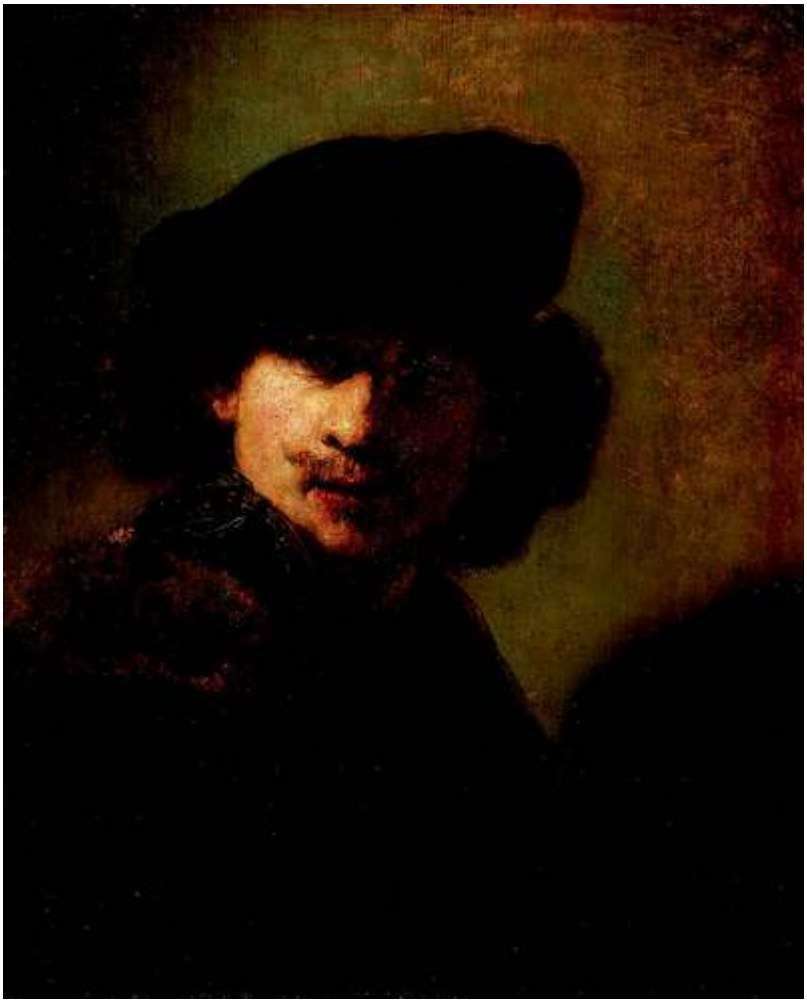
Рембрандт ван Рейн. Автопортрет с золотой цепью. 1633. Дерево, масло. 60 × 47 см. Лувр, Париж

Поэтому можно сказать, что всего через несколько лет после приезда из Лейдена Рембрандт, благодаря столь несомненным шедеврам, как «Урок анатомии доктора Тульпа», сделался весьма популярным, наиболее талантливым и ярким амстердамским художником, способным вдохнуть новую жизнь в набившие оскомину банальные жанры, при этом не утрачивая представления о приличиях. Он умел превратить ожидания своих заказчиков в нечто куда более возвышенное, польстить им, не пугая и не издеваясь. И заказчики устремились на Брестрат. Клиентура Рембрандта состояла не только из купцов средней руки, но и из молодых хлыщей, щеголей в кружевах и лентах, патрициев, занимавших куда более высокое место в социальной

иерархии. Не случайно единственный портрет, на котором он предстает в облике истинного бюргера, Рембрандт написал в 1632 году, когда преисполнился небывалого прежде ощущения собственной значимости. Вот он уверенно глядит на зрителя, в элегантном воскресном наряде, «zondagspak», в гофрированном отложном воротнике и той же мягкой фетровой шляпе, в которой запечатлел себя на «рубенсовском» гравированном автопортрете 1631 года. Он еще недолго живет в Амстердаме и потому не может получить «poorterschap», свидетельство о месте жительства и состоянии, которое требуется для вступления в гильдию Святого Луки. Однако этот портрет, демонстративно пренебрегающий столь любимым Рембрандтом позерством, – портрет молодого человека с широким лицом, с грубоватыми чертами и с едва заметными усиками, фронтально обращенного к зрителю, – своего рода живописное прошение о «зачислении в класс честных бюргеров»; всем своим видом художник опровергает подозрения Антониса Флинка и ему подобных, что, мол, живописцы – горстка никчемных бездельников и нищих. Изображенный отличается сдержанной элегантностью, едва намеченной несколькими безупречно выбранными деталями и штрихами: вот красная лента, на которую завязывается воротник, вот ряд золотых пуговиц. Это изображение, занимающее весь передний план живописного пространства, воплощает добродетель, в XVII веке именовавшуюся «honnêteté», то есть искренность, надежность, честность. Оно словно говорит: «Вы можете быть уверены во мне и в моих видах на будущее». Я ничем не напоминаю печально известного Торренция, заключенного в темницу за еретические взгляды и прелюбодеяние. Воистину, я добропорядочный, солидный гражданин: предприниматель, наставник юношества, значительное лицо. В альбом немецкого гостя Бурхарда Гроссмана, возможно одного из клиентов ван Эйленбурга, Рембрандт вписал следующие строки, отмеченные печатью серьезности и достоинства: «Een vroom gemoet / acht eer boven goet» («Человек набожный / ценит честь превыше любых благ»).

Эту банальность Рембрандт высказал всего за несколько недель до женитьбы на Саскии ван Эйленбург: их свадьба состоялась во Фрисландии 4 июля 1634 года[384]. Хотя никто из его многочисленных свояченицы и свояков, судя по всему, не видел этой надпись, Рембрандт, вероятно, внес в альбом немца этот тривиальный афоризм, чтобы возвыситься в их мнении, ведь на следующей странице альбома красуется краткая нравоучительная проповедь ван Эйленбурга под заглавием «Middelmaet hout staet» («Умеренность все превозможет»)[385]. Поэтому художник не без

оснований мог предположить, что эта благочестивая самореклама дойдет до семейства его невесты. И даже если этот жест был не столь хладнокровно рассчитан, избранный афоризм содержал в себе именно ту банальную житейскую мудрость, которую невольно вспомнил бы любой, желающий развеять подозрения будущих свояченицы и свояков, что он-де охотится за приданым сиротки. Фризские ван Эйленбурги кое-что знали о художниках. Троюродная сестра Саскии вышла за живописца Вейбранда де Геста. Однако он был всего-навсего провинциальной фигурой, и они могли задуматься, припомнив предостережения ван Мандера о том, что знаменитые художники в больших городах денно и нощно пьют и в конце концов разоряются из-за собственной расточительности и безумных капризов. Но можно ли ожидать подобного от солидного, надежного, *представительного* Рембрандта ван Рейна, плодовитого художника, популярного в среде богатых и знаменитых, придворного живописца? Нет, его следовало сравнить с великим Хендриком Гольциусом, девиз которого, каламбурно обыгрывавший его фамилию, звучал как «Eer boven golt» («Честь дороже золота»). Однако, возможно, Рембрандт был *не так уж равнодушен* к презренному металлу, ведь на двух других автопортретах, созданных в 1633 году и ныне находящихся в Лувре, он запечатлел себя с массивной золотой цепью с медальоном, громоздкой, тяжело возлежащей на шее и плечах, и в отделанном заклепками латном воротнике на горле, воплощением светского успеха.



Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в берете и меховом воротнике. 1634. Дерево, масло. 58,3 × 47,5 см. Картинная галерея, Государственные музеи, Берлин

Кем же он предпочел предстать перед Саскией и ван Эйленбургами – достойным, серьезным бюргером, или блестящим придворным, надежным управляющим капиталом невесты, или хлыщом и щеголем в широкополой шляпе с перьями? В книгах, содержащих рекомендации по поводу супружеской жизни, вроде «Брака» («Houwelijk») Якоба Катса, всячески подчеркивалось, что прочную и непоколебимую добродетель надлежит ценить выше таких преходящих свойств, как красота, веселый нрав и прочие прелести, быстро увядающие, словно розы. Кроме того, авторы подобных пособий предостерегали от страстей, коим ни за что нельзя было предаваться, и во множестве аппетитных подробностей изображали последствия столь неосмотрительного

поведения. Однако в галантном, соблазнительном Амстердаме можно было почерпнуть и совершенно иные, далеко не столь чопорные и строгие советы: достаточно было открыть небольшую антологию любовных стихов и песен, продававшихся всего за несколько стюверов на ярмарочных прилавках, прийти в театр, на представление пьесы, где поклонник, обычно страдающий от неразделенной любви, изливал свою страсть возлюбленной, или оглядеться на улицах, где на каждом шагу попадались флиртующие молодые парочки, иной раз даже – к нескрываемому ужасу иностранцев – без сопровождения дуэньи или пожилой наперсницы. А ведь Рембрандт отнюдь не всегда стремился казаться добропорядочным, солидным и надежным, эдаким идеалом свояченицы. На одном из самых прекрасных автопортретов, написанных в 1634-м, в год его свадьбы, он запечатлел себя счастливым любовником, прихорашивающимся перед зеркалом. Волосы у него распушились от щетки, на нем мягкие, приятные на ощупь одеяния, бархатные и меховые. Волоски на меховой опушке плаща стоят дыбом, словно у кошки, которую погладили против шерсти. Подбородок и шею Рембрандта прикрывает поднятый шелковый воротник, придающий твердые очертания на самом-то деле расплывшейся нижней части лица. У него аккуратно подстриженные тонкие усы, взгляд влажных глаз нежен и внимателен и словно взволнован желанием. Рот его приоткрыт, а на шею падает глубокая тень. Выражение его лица можно описать как одновременно серьезное и располагающее, он поворачивает голову, и его лицо вот-вот будет ярко освещено. Краска нанесена свободными, легкими мазками, едва заметными прикосновениями. На картине запечатлено лицо человека, который ждет от жизни лишь радости и удачи.

И это лицо городского денди, а Саския, уроженка Фрисландии, могла ожидать провинциального, деревенского ухаживания. Ведь, в конце концов, на островах вдоль побережья Фрисландии до сих пор были приняты «kweesten», или ночные визиты, когда женихи забирались через окно в спальни или даже в постели своих нареченных и проводили там сладостные и мучительные ночи, однако на рассвете обязаны были исчезнуть, не посягнув на добродетель своей возлюбленной[386]. Хотя не исключено, что Рембрандт и Саския обменивались долгими взглядами и робкими улыбками в гостиной священника Сильвия, по большей части их ухаживания протекали под холодным, дождливым небом общины Хет-Билдт. Возможно, Рембрандт впервые заметил свою будущую жену во время одного из своих приездов во Фрисландию, ведь он был хорошо знаком с двумя

местными художниками, Ламбертом Якобсом и Вейбрандом де Гестом. А в конце весны 1633 года он наверняка возвратился в Синт-Аннапарохи, попросил руки Саскии у ее семейства, поговорил с нею с глазу на глаз в гостиной, предложил ей делить горести и радости до конца дней и обсудил детали помолвки со свояченицами и свояками.

Рембрандт ван Рейн. Саския в соломенной шляпе. 1633. Серебряный карандаш, загрунтованный пергамент. Кабинет гравюр, Государственные музеи, Берлин

На рисунке, подписанном «На третий день помолвки», Саския

изображена в деревенской соломенной шляпе, точно такой же, как у модели Рубенса Сусанны Фоурмент на картине «Chapeau de paille». В подобных шляпках принято отправляться на прогулки. А рисунок был выполнен на пергаменте серебряным карандашом и, судя по этим материалам, появился в небольшом блокноте, со страниц которого легко было стереть изображение и который художники обычно повсюду носили с собой[387]. Рисунок сделан подобием стиля, предшественника графитного карандаша, кончик которого мог изготавливаться из различных металлов, в данном случае – из чистого серебра. Основу покрывали слоем измельченных костяных белил в смеси с гуммиарабиком, чтобы придать поверхности достаточную шероховатость, и уже по этому зернистому материалу проводили серебряным стилем тонкие линии. На воздухе серебряные линии постепенно тускнели, поэтому сейчас портрет Саскии предстает в черно-коричневых тонах. Но в тот июньский день Рембрандт показал Саскии рисунок в нежной серебристо-серой гамме, с едва заметно поблескивающими на пергаменте линиями.

Рембрандт ван Рейн. Смеющаяся Саския. 1633. Дерево, масло. 52,5 × 44,5 см. Галерея старых мастеров, Дрезден

Это акт поклонения в миниатюре. Может быть, они остановились во время прогулки по проселочным дорогам под цветущими деревьями. Или, когда они уже вернулись к ней домой в Синт-Аннапарохи, Рембрандт искоса взглянул на нее и достал свой этюдный блокнот, «tafelet». Лицо, плечи и грудь Саскии освещены неярким июньским солнцем. Она сидит за столом, опираясь локтями на что-то весьма напоминающее подставку для рисования, на которой живописец пристраивает лист, она подалась вперед к своему нареченному и явно одновременно и наслаждается его любящим взором, и смущается его вниманием. Ее черты прочерчены легкими, но необычайно точными линиями, словно художник обвел их кончиками пальцев. Он быстро

подметил ряд сокровенных деталей с пристальным вниманием любовника, тщательно запоминающего череду маленьких сокровищ: вот прядь волос, прильнувшая к ее правой щеке, вот детские складочки на шее, охваченной жемчужным ожерельем (которое она будет носить и на дрезденском портрете), вот чуть приподнятый кончик вздернутого носа, вот сборки на полотняной блузе, там, где ее грудь возлежит на правой руке, вот изящный, сужающийся к концу пальчик, слегка прижатый к левой щеке, вот видимая изнанка большого пальца, на который она опирается подбородком. А в центре, оттеняемое эффектно изогнутыми полями широкополой шляпы, ее лицо в форме сердечка, со слегка курносым носом, со ртом – луком Купидона, с губами, разделяемыми темной, четко прочерченной чертой, нижней – чуть-чуть отвисающей, с миндалевидными глазами, взор которых, задумчивый, польщенный, говорит о том, что она снисходительно терпит его пристальное внимание. Тулью ее шляпы обвивает цветочный венок; еще один цветок, слегка поникший, она держит в руке за стебелек. Она сама – его роза и его радость, дитя природы, голландская нимфа, явившаяся к нему с фрисландского цветущего луга и вместе с ярким, напоенным росой букетом принесшая весеннее плодородие. «Dit is naer mijn huijsvrou geconterfeit do si 21 jaer oud was den derden dach als wij getroudt waeren den 8 junijus 1633» («Это портрет моей жены Саскии, написанный на третий день после нашей помолвки, 8 июня 1633 г.»), – гласит сопроводительная надпись. Однако в ней слышится не столько самодовольство обладателя, сколько удивление и упоение. Посмотрите только, вот истинное маленькое сокровище, «schatje», чудесное крохотное произведение искусства, моя будущая жена, моя великая удача.

Рембрандт ван Рейн. Саския в образе Флоры. 1634. Холст, масло. 125 × 101 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург

С точки зрения той эпохи, вполне в духе Донна и Хофта, неустанно облекавших в сложные метафоры возвышенные чувства, Рембрандт был влюблен. Поясной портрет Саскии, также написанный в 1633 году, точно следует указаниям ван Мандера, как изображать лицо, исполненное нежности и блаженства: рот должен быть чуть-чуть приоткрыт «от благопристойно сдерживаемого смеха»[388], глаза полузакрыты. Он облачил Саскию в элегантное, но не вызывающе пышное платье с расшитым корсажем и в шляпу с перьями и с прорезными полями. Ее голова обращена к зрителю, почти под прямым углом к телу, она словно внезапно обернулась на оклик знакомого. Направленный луч света играет на ее жемчужной сережке. Она одновременно воплощает невинность и соблазн.

Рембрандт ван Рейн. Флора. Ок. 1634–1635. Холст, масло. 123,5 × 97,5 см. Национальная галерея, Лондон

Рембрандт ожидал супружеских утех, и его нетерпение, возможно, подогревалось вынужденной разлукой. В ноябре 1633 года умерла ее сестра Антье, и Саския, последняя незамужняя девица в этом семействе, потребовалась во Франекере, где ей предстояло ухаживать за вдовцом, профессором Макковием, известным своим тяжелым нравом. Во время разлуки Рембрандт получил у своей матери формальное согласие на брак, без которого нельзя было в третий, и последний раз огласить в церкви имена жениха и невесты. Однако, все теснее сближаясь с ван Эйленбургами, он, по-видимому, все более и более отдалялся

от своего лейденского семейства. 10 июня 1634 года Рембрандт и Саския «вышли из красных дверей» ризницы церкви Аудекерк, зарегистрировав брак в присутствии свидетеля Иоганнеса Корнелиса Сильвия[389]. А в конце июня, когда жених и невеста наконец пересекли на пароме неспокойные воды залива Зюйдерзе, оправляясь на венчание, их сопровождали не только проповедник с женой, но и Хендрик ван Эйленбург с женой Марией ван Эйк. Долгий путь из Зеландии, чтобы присутствовать на свадьбе, проделали также Тиция и ее муж Франсуа Копал. Однако среди приглашенных не оказалось ни одного из Рембрандтов: ни братьев, ни сестер, ни матери, хотя Нельтген в это время пребывала в добром здравии. Спустя месяц после свадьбы Рембрандт поехал в Роттердам писать портрет богатого пивовара Дирка Янса Пессера. По дороге он вполне мог заглянуть к родным в Лейден. Но если он и взял с собой Саскию, чтобы представить своей семье в доме на Веддестег, об этом не сохранилось никаких сведений. Дело в том, что теперь Рембрандт стал одним из ван Эйленбургов, а свадебный пир, устроенный в доме Хискии и Геррита ван Лоо в Синт-Аннапарохи, символизировал его принятие в члены этого клана. Одна сестра упокоилась в могиле, другую ожидало брачное ложе – таковы неисповедимые пути Господни. Фризская свадьба, судя по всему, была шумной, многолюдной и хлебосольной; едва ли на пиру читали изящные латинские вирши, подобные тем, что воспевали союз Рубенса и Изабеллы Брант, однако столы ломились от сластей и хорошо прожаренных хлебцев с пряностями, от вина, пива и наливки из календулы. Кудри невесты украшал цветочный венок; жених улыбался, как ни за что не позволил бы себе улыбаться на полотне или на бумаге, – с неподдельным блаженством.

Свадьба пришлась на начало лета, «hooimaand», месяц, когда на фрисландских лугах косят сено. Рембрандт и Саския не спешили вернуться в Амстердам и по крайней мере до начала июля гостили в доме Хискии и Геррита ван Лоо. Однако, поскольку голландская культура той эпохи не отличалась особой сентиментальностью, в медовый месяц они не только наслаждались, но и благоразумно занимались практическими делами, связанными со вступлением Саскии в отцовское наследство. Нужно было получить деньги у должников, продать долю Саскии в одной местной ферме, где ей принадлежал земельный участок[390]. И, даже перебравшись с молодой женой обратно в Амстердам, на улицу Антонисбрестрат, в дом Хендрика ван Эйленбурга, Рембрандт перенес в город деревню, «rus in urbis», написав две трехчетвертные версии Флоры, богини

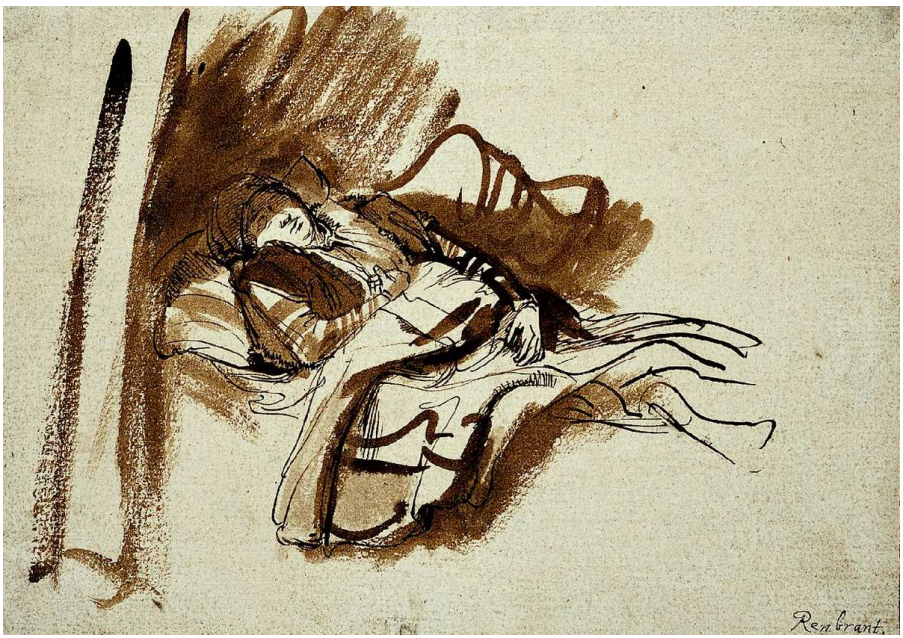
весеннего изобилия и плодородия[391]. Обе эти картины, находящиеся теперь соответственно в Эрмитаже и в Лондонской национальной галерее, издавна принято считать изображениями Саскии. И по самым разным причинам хотелось бы согласиться с подобным мнением. Примерно в это же время Рубенс написал свою молодую жену Елену Фоурмент, оправдавшую его ожидания и оказавшуюся весьма плодовитой, в облике своей деревенской музы, в саду их антверпенского дома, одетую по сельской моде, в соломенную шляпу и сильно декольтированный корсаж. В эрмитажной «Флоре», датируемой 1634 годом и также изображенной на фоне фантастической, увитой зеленью беседки, можно не без некоторых усилий различить черты Саскии, если взять за образец увековечивающий помолвку рисунок и два дрезденских портрета и в особенности если вспомнить, что Рембрандт имел двусмысленную славу художника, не стремившегося с буквальной точностью передать сходство[392]. Однако моделью для лондонской Флоры, без сомнения, послужила совершенно иная женщина. Полная, приземистая, луноликая, с глазами слегка навыкате и с выпуклым лбом, с мясистым, крупным носом, она появляется на многих картинах Рембрандта середины 1630-х годов. Это не очень удачная нью-йоркская «Беллона». Это мадридская «Софонисба, подносящая к устам чашу с ядом». Это токийская «Минерва». Она изображена также на офорте 1636 года, известном как «Женщина, сидящая на холмике»: ее неприкрытый целлюлит впоследствии необычайно расстраивал самозваных блюстителей классического хорошего вкуса. Однако это не Саския.

Не важно. Едва ли можно счесть совпадением, что, как только его фрисландская жена переехала в город, Рембрандт решил обратиться к жанру пасторали, с его напоенным благоуханием цветов воздухом, пронизанным зеленоватым, прохладным весенним солнцем, столь свойственным обеим картинам. Однако это был очередной хитроумно рассчитанный прием, ведь сельские идиллии вошли в Амстердаме в моду благодаря таким популярным пьесам-пасторалям, как «Гранида и Даифило» Питера Корнелиса Хофта и «Диана и Флоренций» Яна Харменса Крула; в обеих фигурируют страдающие от неразделенной любви пастухи и очаровательные пастушки[393]. К 1630 году ими пестрили любовная поэзия, вокальные пьесы и живопись; так, утрехтский художник Паулюс Морелсе неустанно изображал аркадских пастушек в соломенных шляпах и широких шалях, официальной пасторальной униформе. В свою очередь, театральная мода повлияла и на излюбленные фасоны, и потому, отправляясь время от времени на сельскую прогулку, щеголихи

полюбили наряжаться пастушками: в глубоко декольтированные, с высокой талией корсажи, прозрачные «аркадские» вуали и вездесущие соломенные шляпы.

Рембрандт, как обычно, размывает границы между актерской игрой и жизнью. А судя по выполненному им элегантному портрету Яна Крула в полный рост, он мог быть знаком с этим католиком и автором поэтических пасторалей. Поэтому, если бы Рембрандт изобразил себя и Саскию в образе аркадских пастушков, он не только последовал бы моде, но и поступил бы совершенно естественно, в абсолютном соответствии с собственным характером, как это сделал его ученик Говерт Флинк, создавший портреты Рембрандта и Саскии в пастушеских костюмах. Однако написанные в три четверти, крупным планом, модели на обеих картинах Рембрандта наряжены слишком пышно, облачены в одеяния слишком фантастические, чтобы показаться пастушками, героинями пасторали, которые вдруг забрели на холст с подмостков, ведь костюмы в этом театральном жанре неизменно отличались скромностью и простотой. Лондонская Флора предстает не столько пастушкой, сколько богиней, и подчеркнуто демонстрирует обнаженную низко вырезанным корсажем грудь, напоминая о том, что Флора слыла покровительницей куртизанок. По-видимому, первоначально Рембрандт лелеял совсем иной замысел и иной сюжет, «Юдифь с головой Олоферна», а «визуальным претекстом» ему могла послужить удивительная «Юдифь» Рубенса, которую он наверняка видел в Лейдене в 1620-е годы; у Рубенса коварная героиня тоже обнажает грудь вызывающим жестом роковой соблазнительницы. Возможно, еще задолго до 1635 года Рембрандт в общих чертах уже сделал набросок исходной композиции, в которой «Флора» вместо букета бархатцев и тюльпанов держала в руке ужасную отсеченную голову Олоферна. Не исключено, что он изменил свой замысел под влиянием аркадских фантазий, разыгравшихся после очередной поездки во Фрисландию, предпринятой в том же году, когда их с Саскией пригласили на крестины одной из дочерей Хискии, которую в честь покойной тети нарекли Антье. Или ожидание их собственного первого ребенка, зачатого весной 1635 года, подвигло Рембрандта на эти благодетельные замены, заставив отказаться от жестоких деталей, смилостивиться над зрителем и вместо кровожадного убийства и ангела мщения представить царство идиллии и богиню плодородия? В любом случае новая «Флора» сияет яркими красками, особенно обращают на себя внимание ее пояс и яркое ожерелье из перемежающихся незабудок сочного цвета. Обе эти детали созданы из крохотных узелков, бусинок, шишечек, пузырьков

сверкающей краски, более всего напоминающих луг, усеянный буйно растущими яркими полевыми цветами. Что, если ученому Рембрандту пришла на память чудесная аналогия ван Мандера, уподобившего картину яркой, утопающей в цветах лужайке, над которой взгляд зрителя неутомимо кружит, словно пчела в поисках меда?[394] Если так, то Флора превращается у него в покровительницу не только физической, но и творческой плодовитости, в олицетворение самой живописи.



Рембрандт ван Рейн. Спящая Саския. Ок. 1635. Перо коричневым тоном, кисть коричневым тоном, бумага. Музей Эшмола, Оксфорд

Согласно античным мифам, Флора расцветает от объятий Зефира, нежного влажного бриза. Допустим, что художник воображал себя Зефиром, а Флору – своей цветущей лужайкой; тогда весьма уместно было показать зрелую богиню в последней стадии беременности. А поскольку им с Саскией предстояло произвести на свет и картины, и потомство, он молил благословить их союз подательницу двойного изобилия. На эрмитажной картине Рембрандт даже по старинной фламандской моде изобразил богиню с выпуклым животиком. Однако в 1635 году благоухание цветов заглушил смрад смерти; Флора склонила голову перед занесенной косой. На этот год пришлась самая ужасная, опустошительная, сколько помнили амстердамцы, эпидемия чумы. От морового поветрия погиб каждый пятый

житель города. Все, кто мог, бежали в деревню. Все, кто не мог, ожидали, когда их минует ангел смерти, и молились, боясь увидеть под мышками и в паху смертоносные пурпурные пятна, напоминающие цветом ежевику или тёрн. Самыми уязвимыми оказались младенцы. Первый ребенок Рембрандта и Саскии, сын, названный в честь ее отца Ромбертусом, прожил всего два месяца. Отец и мать похоронили его в церкви Зюйдеркерк, неподалеку от дома Хендрика, 15 февраля 1636 года; он стал еще одной жертвой среди множества невинных младенцев, унесенных чудовищной напастью.

Рембрандт ван Рейн. Лист набросков с портретом Саскии. Ок. 1635. Офорт. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам

Вскоре после этого обитатели дома на Антонисбрестрат решили разъехаться. Хендрик ван Эйленбург переселился на

противоположную сторону улицы, а Рембрандт и Саския наконец выбрали местом жительства один из двух домов, выстроенных на Ньиве-Дуленстрат и выходящих на реку Амстел. Они были возведены на деньги амстердамского пенсионария Виллема Борела, олигарха, прославившегося очень тяжелым характером, но при этом необычайно влиятельного: не случайно Гюйгенс искал встречи с ним всякий раз, когда ему требовалось склонить к чему-нибудь или чего-нибудь добиться от членов амстердамского городского совета. Сам Борел жил в одном из этих домов, а другой сдавал богатой вдове, которая, в свою очередь, сдавала комнаты Рембрандту. Поэтому, хотя Рембрандт фактически снимал жилье в поднаем, он, желая напустить на себя важность (прежде всего в беседе с Гюйгенсом), мог небрежно обмолвиться, что живет-де в роскошном доме, «по соседству с пенсионарием Борелом».

Иоахим Эйтевал. Автопортрет. 1601. Дерево, масло. 98 × 74 см. Центральный музей, Утрехт

Иоахим Эйтевал. Портрет жены художника, Христины ван Хален. 1601. Дерево, масло. 98 × 74,5 см. Центральный музей, Утрехт

В этом доме на берегу широкой серой реки Рембрандт выполнил двойной портрет в технике офорта, запечатлев себя и Саскию (с. 480). Если считать, что двойной автопортрет с Саскией в образе блудного сына и непристойной женщины выходит за пределы портретного жанра и скорее являет собой некий пример исторической живописи (а так оно и есть), то портрет – единственное изобразительное свидетельство его брака.

Рембрандт вновь решительно отказался от банальных жанровых условностей или, по крайней мере, пересоздал этот жанр по своему усмотрению. Разумеется, он был далеко не

первым голландским художником, кто запечатлел себя с женой. Так, в 1601 году живописец-маньерист и богатый утрехтский торговец льном Иоахим Эйтевал увековечил себя и свою супругу Христину ван Хален на парных портретах, задуманных как единое целое: жена в одной руке держит Библию, а другой благоговейно указывает на мужа. Эйтевал, написавший себя в столь же динамичной манере, сколь свою супругу – в плавной и гладкой, изобразил себя за работой: он держит в руках палитру, кисти и муштабель[395]. В своем круглом и плоском воротнике, напоминающем колесо телеги, и черном атласном камзоле, Эйтевал предстает истинным воплощением джентльмена-художника, добропорядочного и корректного, подобного Отто ван Вену и Питеру Паулю Рубенсу, с которым его объединяет подчеркнутое пренебрежение к славе. Позади живописца и его супруги не требующая разъяснений надпись гласит: «Non gloria sed memoria» («Не ради славы, а просто на память»).

Однако Рембрандт совершенно точно жаждал *и* славы, *и* потомства. Парные портреты кисти Эйтевала предназначались только для украшения собственного дома и не покидали его стен. Напротив, офорт создается для того, чтобы его увидели многие, а значит, гравированный автопортрет художника становится чем-то вроде рекламы авторского образа, его личности, его маски. И, как и в случае с «Автопортретом в фетровой шляпе и в расшитом плаще», Рембрандт идеально рассчитал эффект, которого хотел добиться на сей раз за три состояния работы. С точки зрения композиции он абсолютно новаторский, ведь Рембрандт располагает супругов не параллельно плоскости листа, а почти под прямым углом к ней с разных сторон. Впрочем, подобное расположение персонажей сохраняет традиционную супружескую иерархию, так как Саския теоретически сидит «позади» мужа. Однако прежде всего благодаря яркому свету, падающему на ее довольно строгое лицо, ничем не напоминающее смеющуюся невесту с дрезденского портрета, может показаться, что Саския сидит *напротив* Рембрандта, по ту сторону стола. У зрителя создается впечатление, что, завершив работу, Рембрандт обернется к Саскии. Однако в тот миг, что увековечен на офорте, он погружен в творчество. А расположение руки в профиль, а головы – в фас, то есть под прямым углом, также создает дополнительный визуальный эффект: кажется, будто в работу художника включаемся и мы. Рука Рембрандта, зарисовывающая что-то на листе бумаги, почти отрезана нижним краем гравюры и столь далеко вынесена в пространство зрителя, что вся фигура художника грозит вторгнуться в реальный мир, разбив зеркало, в которое устремлен его пристальный взор, пока он зарисовывает и

зарисовывает себя, а его рука «слепо» повинуется инстинктивным указаниям глаза. Мы будто смотрим в двустороннее зеркало, а художник вглядывается одновременно в наше и в свое отражение. Незаметно созерцатель превращается и в объект созерцания, а жена Рембрандта из своего угла искоса смотрит на нас, смотрящих на него, смотрящего на нас. Вот насколько все сложно.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет с Саскией. 1636. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Впрочем, состоятельные жители Амстердама при посредничестве Эйленбурга заказывали Рембрандту парные портреты не только в первые годы его брака, а постоянно. Некоторые из них – банальные поясные изображения, иногда их оживляют лишь ярко освещенный лоб или щегольские поблескивающие бакенбарды. Впрочем, есть и другие, как всегда нарушающие конвенции жанра, превращающие стандартные, написанные в пандан друг к другу портреты в образы союзов,

основанных на сдержанной, но нежной дружеской привязанности. В подобных парных портретах Рембрандт запечатлевает *дружбу* между супругами, которую тогдашние руководства и наставления по вопросам брака превозносили как одну из главных добродетелей супружества[396]. А если мы предположим, что между жизнью и искусством все-таки существует простая связь, то нам нетрудно будет догадаться, что свежестью и непосредственностью лучшие его парные портреты обязаны в том числе и радости, которую он испытывал в своей молодой семье.

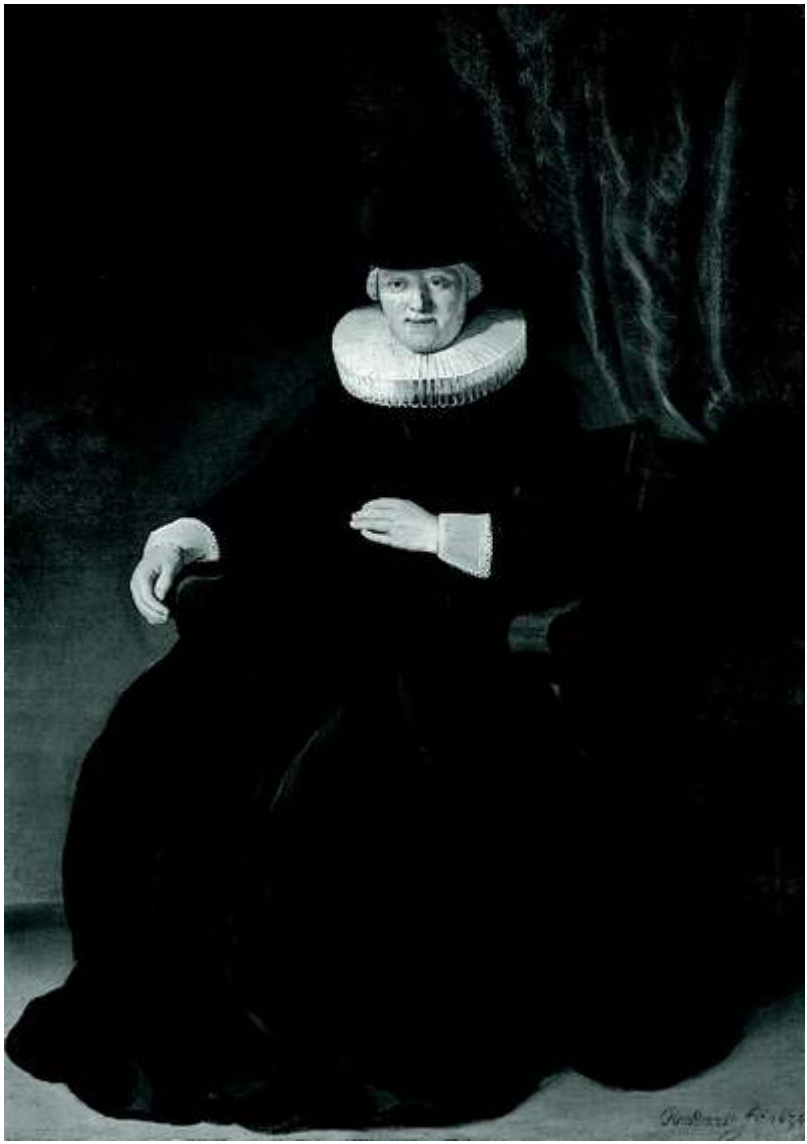
Рембрандт ван Рейн. Мужской портрет. 1632. Холст, масло. 111,8 × 88,9 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Рембрандт ван Рейн. Женский портрет. 1632. Холст, масло. 111,8 × 88,9 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Однако это не означает, что Рембрандт мог позволить себе пренебречь традиционными правилами хорошего тона, согласно которым надлежало писать супружеские портреты. Ведь, в конце концов, как провозглашали проповедники в ту пору и провозглашают ныне, институт брака установлен самим Господом не только для того, чтобы супруги помогали друг другу и поддерживали друг друга, но и с более серьезными целями, как то: рождение детей и воспитание оных в страхе Божием, а также, об этом даже и упоминать не стоит, ради искоренения разврата. Поэтому если традиционные голландские портреты всячески подчеркивали неразрывную связь между супругами, любые признаки взаимной склонности меркли перед визуальным утверждением власти мужа и границ, жестко отделяющих

неравные и несоприкасающиеся сферы мужа и жены. На всех парных портретах той эпохи супруг всегда помещается слева от супруги, то есть по правую руку *от нее*. Он – ее *правая* рука, и он неизменно *прав*, его слово – закон для супруги, ибо он – верховный правитель и судия в их маленьком супружеском государстве. Но, кроме того, он министр иностранных дел и потому может позволить себе более энергичные, менее скованные жесты и движения, чем его супруга, изображаемая неизменно справа от зрителя и слева от него. Зачастую портретируемый указывает на супругу, словно представляя ее зрителю, в то время как она обычно замирает неподвижно, абсолютно пассивно, принимая его посредническую роль в отношениях между домашним и внешним миром. На многих парных портретах мужчина стоит, тем самым демонстрируя более светские и непринужденные манеры, нежели его супруга, которая по-прежнему сидит, а значит, символически исполняет роль хранительницы домашнего очага. Иногда портретируемый держит в руке пару перчаток – эмблему брачного соединения двух правых рук, «dextrarum iunctio»: в католической культуре эта деталь изначально подчеркивала природу брака как таинства, но сохранилась и в протестантском обиходе XVII века, сделавшись символом супружеских уз. Если портретируемый стремился предстать аристократом, он мог держать одну перчатку за палец, словно вот-вот галантно бросит ее к ногам супруги. Супруга обыкновенно изображалась с более сдержанными атрибутами своего положения: если она держала в руках веер, то плотно закрытый, а если открытый, то не играла им, а прижимала к корсажу[397].

Рембрандт ван Рейн. Портрет Иоганнеса Элисона. 1634. Холст, масло. 174,1 × 124,5 см. Музей изящных искусств, Бостон. Воспроизводится с разрешения музея



Рембрандт ван Рейн. Портрет Марии Бокенолле. 1634. Холст, масло. 175,1 × 124,3 см. Музей изящных искусств, Бостон. Воспроизводится с разрешения музея

Хотя впоследствии Рембрандт приобрел репутацию неутомимого новатора, он без колебаний соглашался соблюдать все традиционные условности данного жанра, если этого требовал заказчик. Авторство так называемого парного «Портрета ван Берестейнов», хранящегося в музее Метрополитен в Нью-Йорке, неоднократно подвергалось сомнению, в том числе и потому, что поза и вся фигура изображенной кажутся предельно неестественными, неподвижными и застывшими, а ведь

Рембрандт предпочитал оживленных, жестикулирующих, движущихся моделей[398]. Однако в значительной мере неудачное впечатление, словно голова портретируемой отрезана, а затем хирургическим путем вновь пришита к телу, создает безнадежно старомодный огромный воротник в виде мельничного жернова, «отделяющий» подбородок от шеи. Любовь Рембрандта к изображению мельчайших деталей читается в том, как на грубоватом, внушающем страх и трепет лице супруга выписаны морщинки вокруг глаз, а его брыжи – блестящий пример виртуозного мастерства: живописец воспроизводит слои тканей, используя ту же технику, что и в собственном «Автопортрете в образе бюргера», и накладывая свинцовые белила необычайно плотно, почти взбивая их пеной. Белоснежные брыжи не только обрамляют лицо портретируемого, но и придают его топорным чертам бодрость и живость.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Мартена Солманса. 1634. Холст, масло. 209,8 × 134,8 см. Частная коллекция

Рембрандт ван Рейн. Портрет Опьен Коппит. 1634. Холст, масло. 209,4 × 134,3 см. Частная коллекция

В других парных портретах в натуральную величину, изображающих в полный рост священника Нориджской реформатской церкви Иоганнеса Элисона и его супругу Марию Бокенолле, Рембрандт вновь демонстрирует удивительное владение жанром, покорно идя навстречу требованиям заказчика

и запечатлевая кальвинистский брак, основанный на идеальном благочестии. Непосредственным заказчиком портретов стал сын этой четы Иоганнес-младший, амстердамский купец, богатство которого сыграло с Рембрандтом злую шутку, ведь молодой Элисон настоял на том, чтобы портреты выполнялись в вызывающе монументальном масштабе, совершенно нехарактерном для обычных портретов священников. Рембрандту понадобилось все его умение, например, чтобы модели не превратились в две скучные и совершенно безжизненные статуи: так, он привлекает внимание зрителя к ермолке изображенного, включает в картины обыкновенный драматический антураж, вроде книг, и демонстрирует жест Элисона, прижимающего руку к сердцу, тем самым словно заявляя о супружеской верности и искренности. Перед Рембрандтом стояла тем более сложная задача, что серьезный, строгий и даже суровый облик мужа и жены исключал использование любой легкомысленной бутафории. Хотя он всеми силами старается придать индивидуальность лицам этой пугающе безупречной четы, всем силуэтом крупной головы и массивной фигуры Элисона подчеркивая весомость его благочестия, а Марию Бокенолле, с ее теплым взглядом и легко возлежащей на корсаже левой рукой, представляя образцом супружеской доброты, портреты упрямо отказываются оживать. Однако, возможно, Элисона-младшего не интересовали достоверность и жизнеподобие и он хотел всего-навсего получить воплощающие солидность и внушающие благоговение портреты патриарха и матери семейства, восседающих на престолах праведности. И в таком случае Рембрандт со своей задачей справился.

Рембрандт ван Рейн. Портрет мужчины, встающего с кресла. 1633. Холст, масло. 124,5 × 99,7 см. Художественный музей Тафта, Цинциннати

Рембрандт ван Рейн. Портрет молодой женщины с веером. 1633. Холст, масло. 125,7 × 101 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Дар Хелен Свифт-Нильсон, 1943

К счастью для него, другие супружеские пары, видимо, предпочитали что-то более живое или, по крайней мере, не возражали, когда он показывал их союз как пример не столько пассивного, сколько активного содружества. Впрочем, именно это и предписывали наиболее авторитетные из тогдашних руководств по вопросам брака. Якоб Катс, прибегнув к яркой, хотя и не совсем удачной метафоре, уподобил мужа и жену двум мельничным жерновам, вынужденным волей-неволей тереться друг о друга, дабы достичь гармонии и взаимопонимания в браке[399]. Однако у Рембрандта по крайней мере в двух брачных союзах супруги не мучительно «притираются», а, напротив, устремляются друг к другу, словно преодолевая пространство

стены, разделяющей их написанные в пандан портреты. На наиболее ярком и изысканном из них Опьен Коппит, молодая супруга богатого патриция, демонстративно надев жемчужное ожерелье и повесив на него вместо медальона обручальное кольцо, будто танцуя, идет навстречу своему повелителю, хорошенькому и инфантильному Мартену Солмансу. Вся ее фигура развернута к нему, она кончиками пальцев приподнимает юбку, подол которой отбрасывает тень на выложенный плиткой пол, служащий общим основанием для обоих портретов, она выносит вперед правую ногу в изящной туфельке. Вероятно, это первый голландский парный портрет, написанный в полный рост, где ступням персонажей уделяется столько же внимания, сколько и рукам, ведь Рембрандт особенно тщательно выписывает вызывающе пышные розетки на туфлях Мартена Солманса, с аристократической изысканностью поставленных под прямым углом друг к другу.

Портрет Опьен Коппит нарушает традицию, согласно которой именно супругу на парных портретах предписывается проявлять бóльшую физическую активность. Однако Рембрандт сумел не только показать безмятежность и спокойствие, неотъемлемые качества примерной жены, когда она устремляется к своему супругу и повелителю, но и наделить живостью и энергией другую, на первый взгляд сидящую неподвижно жену на другой блестящей картине (с. 484). Ее супруг, очередной молодой патриций, словно сошедший со страниц модного журнала, облаченный в вычурный расшитый черный атласный камзол, украшенный розетками, игольным кружевом и золотыми аксельбантами, изящно встает с места, подавшись вперед, к жене, и манит ее к себе. Хотя и не делая подобных эффектных движений, она слегка откинулась назад и едва заметно повернулась против часовой стрелки, а под ее правой рукой, сжимающей веер, залегла глубокая тень, и потому ее поза, как это ни парадоксально, предстает исполненной энергии. Многослойный ажурный кружевной воротник и такие же манжеты изображенной дамы приподнимаются и чуть-чуть выгибаются по краям, словно гребни маленьких волн, как будто по всему ее телу пробегает неуловимый электрический разряд. Уголки ее губ, уголки ее глаз, даже уголки ее бровей едва заметно тронуты улыбкой.

Рембрандт ван Рейн. Корабел Ян Рейксен и его жена Грит Янс. 1633. Холст, масло. 114,3 × 168,9 см. Букингемский дворец, королевская коллекция, Лондон

Так стандартный жанр парного портрета претерпел в руках Рембрандта не очень явные, но существенные изменения. Однако третья картина, «Корабел Ян Рейксен и его жена Грит Янс», совершенно исключительна по своему новаторству; это не столько единый парный портрет, сколько сцена из супружеской жизни. Ее оригинальность тем более изумляет, что пожилую супружескую чету полагалось изображать только в самых сдержанных и беспощадно официальных позах. Как обычно, новаторство Рембрандта берет начало в творческом переосмыслении традиции; на сей раз материалом ему служат двойные портреты XVI века, изображающие мужа и жену, которые сидят за одним столом, погруженные муж – в дела, чаще всего денежные, а жена – в молитву[400]. В данном случае источником вдохновения могла стать для него одна из самых знаменитых и породивших множество подражаний картин – «Меняла и его жена» Квентина Массейса 1514 года, пожалуй, тот самый «Портрет ювелира кисти мастера Квинтина», что фигурировал в описи коллекции Рубенса, составленной после его смерти в 1640 году[401]. Двойной портрет Массейса мог служить образцом традиционного разделения сфер на мужскую – светскую, активную и деятельную, и женскую – созерцательную, духовную и благочестивую, причем на картине это подчеркивается иллюстрацией в молитвеннике жены, изображающей Деву Марию

с Младенцем Иисусом. Однако Массейс выстраивает свою композицию весьма хитроумно, и эта сложность не могла не прийтись по вкусу Рембрандту: если обыкновенно указанные сферы принято было изображать совершенно непроницаемыми друг для друга, Массейс незаметно размывает границу между ними, ведь жену на его портрете отвлек от молитв блеск и звон монет в руках менялы. Она словно замерла меж двух миров и завороженно следит за весами, на чашах которых лежат одновременно мирские и духовные блага и судьбы супругов в освященном Церковью браке[402].

Квентин Массейс. Меняла и его жена. 1514. Дерево, масло. Лувр, Париж

Рембрандт элегантно разрушает все эти стереотипы, переиначивая привычные штампы. У него на картине именно Ян Рейксен погружен в глубокие размышления, но не о духовном, а о чертеже корабля, корма которого, показанная сзади, различима на листе бумаги. Иными словами, он всецело захвачен своим воображением, он во власти творческой идеи, «ingenium», которая пробуждается в этот миг, а Рембрандту и самому, как свидетельствует его бостонский автопортрет 1629 года, были

знакомы подобные состояния. Поэтому неудивительно, что, обнаруживая свое родство и сходство с портретируемым, он оставил свою подпись на его чертеже. В отличие от фламандских картин, изображающих «банкиров», это жена врывается в комнату, прерывая его глубокие раздумья. Как обычно, с легкостью сочетая старые и новые жанры, Рембрандт переносит в двойной супружеский портрет «фламандского типа» популярную в его эпоху сцену, в которой слуга, служанка или солдат, доставляющий письмо хозяину, хозяйке или офицеру, прерывает его или ее посреди беседы. Однако в результате синтеза получается нечто совершенно новое: сочувственное воплощение еще одной аксиомы из тогдашних брачных руководств, согласно которой идеальной жене надлежит поддерживать мужа во всех его начинаниях и делить с ним его тяжкое бремя, – Рембрандт не так уж погрешил против истины, ведь Грит Янс сама происходила из семьи корабелов[403]. Если портрет Опьен Коппит, идущей навстречу супругу, содержал лишь намек на ее, возможно, более активную роль в брачном союзе, то здесь Рембрандт предпринимает нечто куда более радикальное, просто неслыханное. Хотя портрет композиционно поделен пополам между обеими фигурами, возникает ощущение, что Грит Янс принадлежит главенствующая роль в пространстве картины, ведь ее руки простираются почти по всей длине полотна, от дверной ручки до стола ее мужа, она резко наклонилась вперед всем телом, ее щека и подбородок отбрасывают глубокую тень на ее белоснежные брыжи и, самое главное, она, очевидно, что-то *говорит* Яну, передавая письмо. Несмотря на всю новаторскую дерзость композиции, Рембрандт тщательно воспроизводит конвенции семейной иерархии. В конце концов жена, как и следовало ожидать, повинуется мужу. Она опирается на спинку его кресла, словно ища в своем повелителе поддержки и опоры, как требовали живописные клише того времени и как, в частности, Рубенс изобразил себя с Изабеллой Брант. А еще она не выпускает из левой руки дверную ручку, готовясь уйти, как только выполнит поручение, и тогда Ян Рейксен вернется к прерванным размышлениям над чертежами нового судна.

Проявив немалое хитроумие, Рембрандт даже сохранил в центре картины один из формальных символических атрибутов брака, а именно «dextrarum iunctio», соединение правых рук. Однако он отказывается от эмблемы, визуального эвфемизма вроде пары перчаток, ради демонстрации непосредственного контакта между мужем и женой: она держит в руке письмо, а он – циркуль. В этом выборе сказывается типичное для Рембрандта желание почтить традиционные конвенции супружеских

портретов, одновременно в корне изменив их репрезентацию. Хотя Яну Рейксену, когда он позировал Рембрандту, было не менее семидесяти двух лет, а его супруге – около шестидесяти пяти, они ничем не напоминают почтенного патриарха преклонных лет и спутницу его жизни, замерших в застывших позах на картинах, которые их дети благоговейно вешают на видном месте в гостиной. Рембрандт изображает не *институт* брака, а его живую реальность. Он словно вырывает один миг из непрерывной череды привычных семейных дел, как лист из календаря, и на долю секунды перед зрителем предстает история долгой совместной жизни.

А что же совместная история Рембрандта и Саскии? Несомненно, в какой-то момент он написал их двойной портрет, ведь каталог коллекции бывшего опекуна их сына Титуса, Луи Крайерса, составленный в 1677 году, когда его овдовевшая к тому времени супруга вторично вышла замуж, содержит упоминание о «een contrefeytsel van Rembrandt van Rijn en sijn huysvrouw» («портрете Рембрандта ван Рейна и его жены»)[404]. Бытует мнение, что это дрезденская картина, изображающая усатого щеголя со шпагой на портупее, который, ухмыляясь, одной рукой обвивает талию девицы в богатом наряде, плотно разместившей свой полный, соблазнительно прикрытый плавными шелковыми складками зад у него на коленях. Офорт, сделанный с этой картины в середине XVIII века смотрителем коллекции курфюрста Саксонского, получил название «La Double Jouissance», а сама картина была совершенно смехотворно истолкована как подлинное изображение Рембрандта и его супруги, откровенно воспевающее их приверженность всевозможным жизненным удовольствиям и атрибутам «красивой» жизни: сексу, вину и жареному павлину. С точки зрения биографов романтической школы, гедонизм этого полотна идеально соответствовал образу Рембрандта – бесстыдного развратника, который они всеми силами пытались создать, а на холсте был запечатлен миг гордыни, предшествующий падению, долгам, вдовству и банкротству. Когда впоследствии обнаружились жалобы фрисландских родственников Саскии на то, что супруг-де растрачивает доставшуюся ей часть наследства Ромбертуса ван Эйленбурга, искусствоведы только утвердились в своем мнении, что «Блудный сын» – ода бездумному мотовству.

Рембрандт ван Рейн. Три этюда блудного сына со шлюхой (фрагмент). 1630-е. Рисунок пером. Кабинет гравюр, Государственные музеи, Берлин

Однако, что бы она собой ни представляла, дрезденская картина никак не автобиографична, по крайней мере в бытовом смысле этого слова. Ведь если Рембрандт позирует в облике блудного сына, расточающего отцовское достояние в непристойном доме, то Саския – в образе пухленькой шлюхи с ямочками на щечках, а едва ли честолюбивый живописец, живущий «по соседству с пенсионарием Борелом» и получающий заказы от штатгальтера и избранных амстердамских патрициев, стал бы писать так свою супругу. Однако в основе картины, без сомнения, лежит притча о блудном сыне. Существует давняя иконографическая традиция, согласно которой блудного сына изображают именно так: пирующим, одной рукой обнявшим распутницу, а другой поднимающим кубок с вином[405]. Два чрезвычайно откровенных рисунка пером на этот сюжет дают весьма наглядное представление о том, сколь живо он интересовал Рембрандта. На более детально проработанном из двух блудный сын, в почти таких же шляпе и камзоле, что и на персонаже картины, ласкает грудь девицы, сидящей у него на

коленях; на них смотрит вторая девица, полуодетая, примостившаяся в сторонке, а третья, совершенно обнаженная, тем временем перебирает струны лютни, в языке визуальных образов того времени служившей символом совокупления, как и экстравагантно высокий и узкий бокал. Рентгеновская съемка дрезденской картины, сильно переписанной и неуклюже отретушированной чужой рукой, показала, что изначально между обоими персонажами стояла ухмыляющаяся лютнистка, а гриф ее инструмента был развернут вправо, точно так же, как и на рисунке. На втором листе Рембрандт заходит в своих экспериментах еще дальше: на одном наброске блудный сын запускает руку между ног распутницы, на другом он с ухмылкой оборачивается к зрителю, подобно персонажу картины, правой рукой обнимая девицу за спину и лаская под мышкой ее обнаженную грудь. Шлюха сидит верхом у него на колене, задрав юбку до талии, и улыбается.

А вот здесь-то и кроется основное отличие рисунка от картины. У Саскии-блудницы ее грубоватый клиент не вызывает никакого восторга. На самом деле она демонстрирует именно ту не лишенную иронии снисходительность, которая считается неотъемлемой принадлежностью ее ремесла. И тут возникает проблема. Прежнюю, наивную и безыскусную точку зрения, согласно которой на картине запечатлена сцена невинного веселья и простодушного наслаждения жизнью, сменила другая, наивная *при всей своей учености*, что она-де содержит нравственное предостережение легкомысленным. В конце концов, на этом полотне собран весь подобающий реквизит моральных эмблем: павлин, символ тщеславия, и грифельная доска, на которой записывается счет, зловещий символ неизбежной *расплаты*! И неужели, провозгласили новоявленные ученые интерпретаторы, на лице Саскии, одном из немногих фрагментов картины, где работу Рембрандта пощадила кисть неизвестного, можно разглядеть что-то, кроме строгого осуждения? Однако, внимательно всмотревшись в ее лицо, мы осознаем, что выражение его загадочно и двусмысленно, в нем не читается ни осуждения, ни одобрения, уголки ее губ чуть приподняты в полуулыбке, правый глаз сияет, подобно длинной жемчужной подвеске в ушке.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет с Саскией на коленях (Блудный сын). Ок. 1635. Холст, масло. 161 × 131 см. Галерея старых мастеров, Дрезден

Все эти детали отнюдь не означают, что Рембрандт наслаждался своей ролью, одновременно притворяясь, будто осуждает ее. Впрочем, они неопровержимо свидетельствуют, что, если он и вправду стремился вдохнуть новую жизнь в устаревший жанр исторической живописи и изгнать из него банальные клише и тривиальные образы, унаследованные от прошлого, ему требовалось нечто большее, чем небрежно загримированные и облаченные в современные костюмы статисты. Однако он с

головой погружается в эту роль, превращает блудного сына в узнаваемого уличного денди со страусовыми перьями на шляпе, с неправильным прикусом и со шпагой с безвкусным, кричащим золотым эфесом. Все это вместе производит странное, тревожное впечатление. Если увидеть в картине *одновременно* библейскую притчу и современное жанровое полотно, то контраст между пьяной развратной ухмылкой блудного сына и холодным и *проницательным* взглядом куртизанки ощущается особенно остро и вызывает у зрителя то же подобие шока, что и картины Яна Стена, на которых художник также предстает вдребезги пьяным клиентом трактирной девки. Значит, это не Рембрандт. А с другой стороны, это Рембрандт. Или это Рембрандт, олицетворяющий одновременно всех нас. Как и в тех случаях, когда он запечатлевал себя в облике палачей святого Стефана и Христа, Рембрандт еще раз превращается в «Elk», Имярека, воплощение грешного человечества, и, смилостивившись над нами, прощает нам наши позорные деяния, словно стирая губкой счет на грифельной доске и милосердно избавляя нас от расплаты.

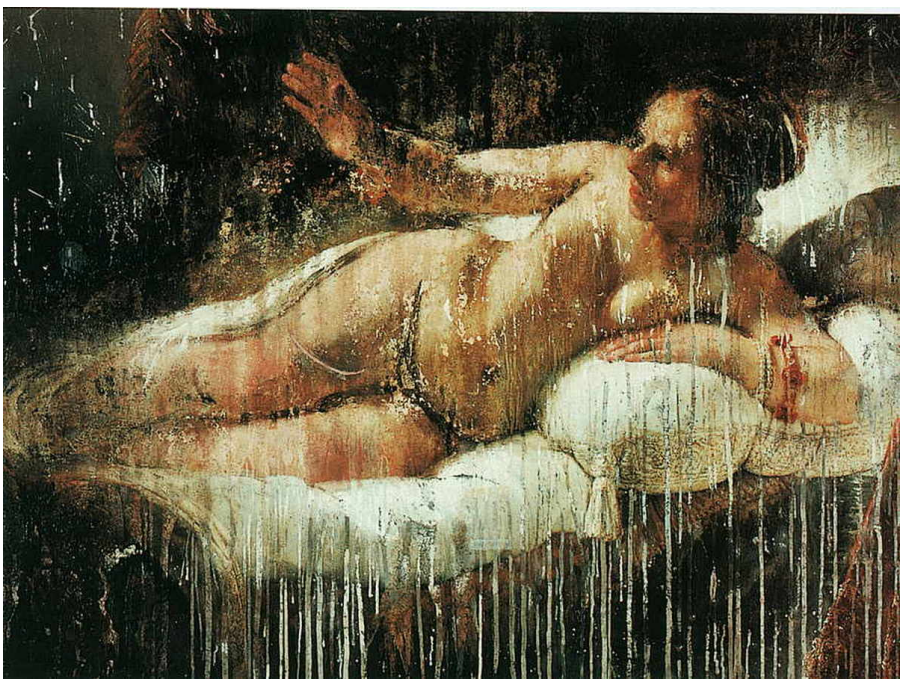
II. Насилие, оскорбление, осквернение

А теперь перенесемся на три с половиной века вперед. 15 июня 1985 года. В Ленинграде, как он тогда еще именовался, это время белых ночей, наступающих внезапно и столь же внезапно исчезающих. Солнечным летним днем неприметный молодой литовец входит в длинный зал Рембрандта, расположенный на втором этаже Эрмитажа, на набережной Невы. Первой его приветствует «Даная», распростертая на ложе, опирающаяся на левый локоть; ее кожа золотится в мягком рассеянном свете, ее груди, ее лоно, ее бедра соблазнительно обращены к созерцателю. Посетитель подходит к «Данае» вплотную и пронзает ножом ее пах, насквозь прорезая холст, и, извлекая из раны орудие вандализма, оставляет в нем дыру размером более десяти сантиметров. Он еще раз наносит ей удар ножом и быстро совершает второе нападение, выплеснув флакон серной кислоты на ее лицо, на ее грудь, на ее ноги. На фотографиях, снятых непосредственно после этого акта вандализма, заметны три фрагмента, особо пострадавшие в результате насилия, поэтому можно говорить о том, что преступник трижды, широко размахнувшись, облил ее кислотой. Весь этот всплеск ярости и безумия занял считаные секунды, но, когда к преступнику подоспели смотрители, было уже поздно.

Не проходит и нескольких минут, как краски на картине закипают и обугливаются. У смотрителей нет воды, они не получают указаний, да и вполне понятно, что они побоялись бы промочить насквозь полотно Рембрандта[406]. В конце концов, шел лишь первый год эпохи гласности. К тому времени, как в зале появляются потрясенные хранители коллекции, кислота уже прожгла несколько красочных слоев и гризайлевый подмалевок, обнажив целые участки холста в центральной части картины. Темная, пузырящаяся, густая, вязкая жижа, напоминающая кипящую патоку, начинает стекать с поверхности холста на деревянный пол и там застывает зловонной черной лужей[407].

Чудовищный ущерб, причиненный «Данае», удалось устранить лишь частично. От нападения безумца пострадала в общей сложности треть площади картины, но это оказался главный, центральный ее участок, изображавший тело героини. Естественно, что остро переживавшие катастрофу реставраторы и искусствоведы опасались в процессе восстановления нанести «Данае» дополнительный вред, и потому реставрация продлилась долгих двенадцать лет. Однако на протяжении этого периода они неустанно демонстрировали смелость и бескомпромиссность. В июне 1985 года, тотчас после совершения преступления, коммунистические лидеры, предвосхищая тактику чернобыльской дезинформации и желая скрыть от публики масштаб нанесенного картине вреда, настояли на полной реставрации. «Картина не должна стать памятником варварству, – заявил один чиновник, – она должна вернуться в залы музея и свидетельствовать о высочайшем уровне советского искусства реставрации». Персонал музея был настроен не столь оптимистично. Восстановить полотно «в первозданном виде» было не более реально, чем сам Советский Союз. Сотрудники Эрмитажа отдавали себе отчет в том, что от них требуют не просто частично ретушировать холст, а фактически переписать его заново, а тогда он в любом случае перестанет быть «рембрандтом». Вместо того чтобы восстановить полотно «в первозданном виде», притворившись, будто ему нанесены лишь незначительные повреждения, хранители коллекции и реставраторы музея осмелились предложить нечто совершенно революционное: сказать публике правду и подчистить лишь те участки картины, где кислота не проникла до грунта. Поскольку Рембрандт покрывал краски основного слоя лаком, по которому делал лессировки и полулессировки, и лишь потом прописывал цветные детали, этот метод уберег более глубокие красочные слои от самого страшного вреда. Именно эти нижние слои краски, обнажившиеся в результате нападения вандала, и пытались сохранить искусствоведы и реставраторы,

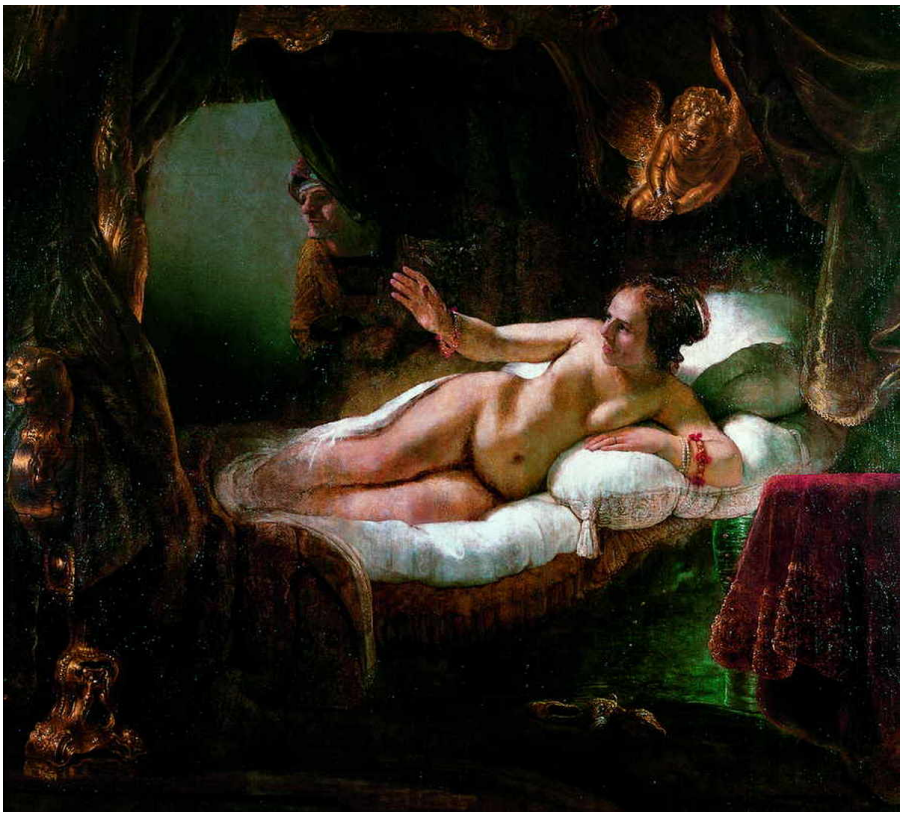
исповедовавшие наиболее консервативный подход, даже смирившись с тем, что им придется радикально и необратимо изменить общий тон картины (и в том числе утратить золотистый свет, как мы увидим, составляющий самую суть представленного на полотне мифа). Без сомнения, сотрудники Эрмитажа очень осторожно и тактично постарались донести свои соображения до коммунистического руководства, однако не поступились своими принципами и в конце концов одержали победу. Поэтому, хотя нынешняя «Даная» – прекрасная и трогательная картина, это не тот холст, что висел в стенах музея до 15 июня 1985 года. Навеки были потеряны важные детали: нижний край покрывала, изначально окутывавшего ноги Данаи, бóльшая часть кораллового браслета на ее левом запястье, тяжелая связка ключей, которую сжимала в руке старая служанка, и, самое главное, золотистый свет, изливавшийся на ее тело, сообщавший ему мягкий, приглушенный блеск и словно овладевавший им.



Рембрандт ван Рейн. Даная (фрагмент, после нападения). 1636. Холст, масло. 185 × 203 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург

Но даже теперь, изуродованная вандалом, «Даная» по-прежнему излучает ту глубокую чувственность, которая и подвигла литовца на нападение. Трудно сказать, какими именно мотивами он руководствовался. По слухам, он спросил у смотрителя, где самая знаменитая (и самая дорогая) картина

Рембрандта. В интервью голландскому журналисту преступник признавался, что действовал в знак протеста против оккупации Литвы Советским Союзом. Однако Ирина Соколова, хранитель голландской коллекции Эрмитажа, полагает, что он был движим религиозным негодованием и вознамерился во что бы то ни стало уничтожить нечестивую, богохульную картину. Не случайно удары его ножа пришлись на лобок Данаи, перекрестье трех плавных линий, которое Рембрандт совершенно сознательно поместил в самом центре картины.



Рембрандт ван Рейн. Даная (после частичной реставрации)

Но ведь Даная сама его провоцировала, правда? В конце концов, ее тревожный, приземленный, ощутимый эротизм прежде не раз играл с нею злую шутку. Картина была приобретена для Екатерины Великой, славящейся своими амурными похождениями, и, видимо, пришлась ей весьма по вкусу. В царствование ее сына, императора Павла, искренне ненавидевшего все, что было связано с памятью матери, картину перенесли из изящного Малого Эрмитажа в галерею потемнее. В чопорное правление Николая I ее укрыли от любопытных глаз

еще дальше, поэтому, когда в середине XIX века французский критик Луи Виардо посетил Петербург, картину, которую он описывал как «непристойную по своему сюжету и столь же непристойную по своей манере», сослали куда-то в глубину дворца, чтобы она не смущала «толпы посетителей»[408]. Неужели, добавлял Виардо, вполне в духе давней традиции преисполняясь отвращения к рембрандтовским обнаженным 1630-х годов, «можно понять страсть повелителя богов [то есть Юпитера] к этому созданию, лишенному всякой прелести?» Эту картину, заключил он, можно описать в двух словах: «Мерзкий сюжет, исполненный с неподражаемым мастерством».

Но почему же тогда на самой честолюбивой своей на тот момент исторической картине Рембрандт изо всех сил тщился представить столь отвратительную обнаженную, нарушающую все нормы хорошего вкуса? И почему *сюжет* этого полотна многим казался непристойным? История Данаи заимствована главным образом у Горация и являет иллюстрацию к излюбленному римскому трюизму, что-де от воли судеб не уйти. Царь Аргоса Акрисий, стремясь избежать исполнения пророчества, согласно которому он будет убит собственным внуком, заточил единственную дочь Данаю в «медной башне». Разумеется, Юпитер счел это препятствие совершенно смехотворным и ожидаемо проник и в темницу, и в деву в облике золотого дождя. Не вполне убежденный рассказами дочери о том, что она понесла от ливня восемнадцатой пробы, Акрисий решил не рисковать, повелев заключить дочь-ослушницу и дитя любви в большой ларец и отдать его на волю волн. Не стоит и упоминать, что оба они выжили, а мальчик впоследствии стал героем Персеем. В промежутке между двумя более знаменитыми подвигами он однажды упражнялся в метании диска, как роковой порыв ветра вдруг отнес диск с намеченной траектории и обрушил прямо на голову его злосчастного деда Акрисия. Пророчество сбылось. Так ему и надо, поделом.

Со времен Античности этот миф обладал для художников неотразимой притягательностью, поскольку в нем идеально воплощались оба смысла понятия «luxuria»: сладострастие и роскошь. В греческой вазописи Даная часто изображается совлекающей с себя одеяния, чтобы принять золотой ливень, но на помпейских фресках она ожидаемо предстает обнаженной. Римский комедиограф Теренций упоминает некоего юношу, который, будучи обвинен в изнасиловании, пытался оправдаться, говоря, что невыносимо чувственная «Даная» столь воспламенила его желание, что он уже не в силах был более ему противиться. Поскольку заточенная в темнице дева пробудила страсть самого

Юпитера, мог ли он, простой смертный, «не ощутить того же?» (Впрочем, обвинителей едва ли склонили в его пользу дальнейшие слова: «Вот и я поступил так же и испытал истинное наслаждение».)[409] На самом деле эротическая привлекательность нагой Данаи сделалась общим местом в живописи эпохи Возрождения, хотя такие художники, как Корреджо, Тициан, Тинторетто, по-разному изображали золотой дождь, в том числе и потому, что его стали ассоциировать с продажными куртизанками. На некоторых версиях Данаю сопровождают купидоны, подбирающие презренный металл; на других она появляется в компании старой служанки, представляемой в образе сводни. Рембрандт столь демонстративно отказывается от изображения могучего золотого ливня, характерного для большинства итальянских интерпретаций «Данаи», что некоторые искусствоведы даже усомнились, а точно ли он выбрал этот сюжет. Однако и в итальянском искусстве до Рембрандта бывали случаи, когда золотой дождь эвфемистически показывали в облике одного луча света; здесь можно упомянуть хотя бы знаменитую картину Корреджо, написанную для Федерико Гонзага: у Корреджо на присутствие Юпитера намекает только разбухшая, словно мешок, заключающая в себе плодотворную силу золотая туча, из которой лишь капля или две изливаются на покорное девичье лоно. Так или иначе, Рембрандт нисколько не боялся первым отвергать точную репрезентацию того или иного сюжета ради драматической выразительности. Заменив материальную сущность Юпитера потусторонним золотистым сиянием, Рембрандт мог взять за основу одну из версий мифа, предложенную Тицианом, хотя он пошел значительно дальше, чем венецианский мастер, лишь обозначив божественное присутствие золотоносной аурой. Именно об этом небесном сиянии своим жестом возвещает Даная, именно оно (до акта вандализма) изливалось сквозь раздвинутый полог, освещая лицо служанки. Вернувшись к работе над «Данаей» в конце 1640-х или в 1650-е годы и сделав поток золотистого света, падающего на ее тело, более мощным, он одновременно развернул служанку так, чтобы ее лицо было видимо не в профиль, а в три четверти и большей поверхностью: обеими щеками, носом, лбом, кончиком подбородка – улавливало это сияние.

Рембрандт заменил золотой дождь чем-то куда более неуловимым и эфирным, и потому благочестивые интерпретаторы его творчества стали утверждать, что «Даная» – не столько любовная песнь, сколько христианский гимн, намеренное возвращение к средневековой традиции, которая видела в

целомудренной царевне, зачинающей от золотистого света, прообраз Девы Марии[410]. Выходит, перед нами очередное произведение Рембрандта-пуританина, только *притворяющегося*, будто воспевает чувственные наслаждения, а на самом-то деле осуждающего их. А многозначительное присутствие в изголовье постели купидона в оковах, горько плачущего, не в силах предаться земной любви, и золотого попугая, которого Конрад Вюрцбургский считал символом Девы Марии, развеивает в глазах восторженных приверженцев этой религиозной интерпретации любые сомнения.

Жаль, что эрмитажному вандалу, возмущенному порочностью «Данаи» и решившему любой ценой ее уничтожить, не было известно подобное истолкование. Если бы он знал, что картина воплощает не порок, а добродетель, то не потратил бы усилия даром и сохранил бы чудесный шедевр для всех остальных, то есть для нас.

Рембрандт ван Рейн. Даная (фрагмент: туфли)

С другой стороны, если бы он вгляделся в картину попристальнее, то, возможно, счел бы христианскую интерпретацию несколько надуманной. Он мог сказать ученым – специалистам по иконографии: «Хорошо, допустим, Рембрандт знал все о Конраде Вюрцбургском, но будь я проклят, если вижу здесь попугая». Если уж мы об этом заговорили, то вычурное резное украшение в изножье постели не очень-то и напоминает *птицу*. А слезы плененного купидона, как давным-давно подметил Эрвин Панофский, скорее указывают на вынужденное *целомудрие* Данаи, нежели на скорбь по поводу его предстоящей утраты![411] Те, кто настаивает, будто пышная героиня Рембрандта, сладострастно возлежащая на уютном ложе, есть олицетворение торжества платонической любви над любовью чувственной, видимо, сделали из своей эрудиции столь плотные шоры, что не в силах заметить наиболее очевидной детали картины: весь облик Данаи – вызывающе земной. Без сомнения,

пытаясь создать столь соблазнительную обнаженную, Рембрандт подражал Тициану. Однако венецианская эротика, даже в ее весьма откровенном Тициановом варианте, чем-то напоминает чувственность, которой проникнуты Овидиевы сновидения: сладострастные, мерцающие тела, словно бы доступные прикосновению смертного, но тотчас же ускользающие и заставляющие его терзаться неутоленным вожделением. Эротика Рембрандта, наоборот, словно воспроизводит то сопровождаемое учащенным пульсом возбуждение, что вызывает непосредственная, абсолютная доступность объекта страсти. Его «Даная» – жесткий диск, на котором хранится целый арсенал «крупных планов», запечатлевающих самый тесный физический контакт: вот темная линия, простирающаяся от пупка до паха, вот выпуклый округлый живот, вес которого создает затененный пологий склон между талией и бедром, словно просящий ласкающего прикосновения тыльной стороной ладони. Мы видим телесные подробности, неуместные в царстве богов: короткую шею и массивное тело, маленькие, точно бусинки, соски, неправильной формы зубы, различимые над чуть выдающейся вперед нижней губой, блестящий лоб. А тени, падающие на ее тело, создают не поэтическую вуаль, а карту, на которой проложен эротический маршрут: от складочки под мышкой к маленькой впадинке в основании шеи, потом к «изнанке» пухлых рук, а от нее – к темному треугольному мыску между ног. Нижний край пышной, разбухшей, как почти все на картине, перины, с ее жестким контуром, подчеркнутым сильными мазками, левая рука Данаи, с ладонью, покоящейся на гладкой подушке, возлежащая на этой ладони грудь – все эти детали словно ведут нас за золотой порог от видения к осязанию, от фантазии к обладанию.

Даже неодушевленные подробности картины взывают к чувствам. Искусствоведы неоднократно замечали, с каким наслаждением Рембрандт выписывает вычурные, затейливые золотые и серебряные предметы в «ложчатом» стиле, моду на которые ввел его друг Иоганнес Лутма и его коллеги и которыми пестрят картины Рембрандта на исторические сюжеты 1630-х годов. Однако, если плавные, почти текучие контуры золотых и серебряных кубков и ваз лишь усиливают чувственное впечатление от большинства исторических полотен, где они вторят сладострастным очертаниям обнаженной модели, иногда этот эротический эффект делается нарочито очевидным; не случайно, впадая в непреднамеренный комизм, авторы статьи «Даная» в «Корпусе» вполне серьезно упоминают о «входных отверстиях» в изножье постели[412]. Не надо быть доктором

Фрейдом, чтобы заметить, что «входные отверстия» рассыпаны по всей картине: это и домашняя туфелька Данаи, обращенная к нам своим проемом и отсылающая к любопытным отверстиям в изножье постели, а в первую очередь, разумеется, сам занавес, широко раздвинутый в ожидании бога, который вот-вот вторгнется в избранное лоно.

И хотя, впоследствии вернувшись к картине, Рембрандт существенно изменил угол и положение поднятой правой руки Данаи, так чтобы оно как можно более напоминало приветственный, приглашающий жест, трудно даже представить себе, чтобы он задумывал «Данаю» как воплощение духовной, а не плотской любви. Если уж мы об этом упомянули, стоит отметить, что ко времени создания картины современники Рембрандта уже начали интерпретировать традицию девственных Данай, репетирующих Непорочное зачатие, в пародийном ключе. В частности, Карел ван Мандер в жизнеописании Корнелиса Кетеля повествует о крестьянине, который, увидев «Данаю» кисти Кетеля, «лежащую на прекрасном богатом ложе, раздвинув ноги», принял ее за «Благовещение, где ангел Господень приносит весть Богородице»[413]. Далее, в той же книге, в биографии своего друга Гольциуса, ван Мандер упоминает о том, что тот написал знаменитую Данаю, «весьма и весьма дебелую и пышную». Впоследствии голландский поэт Йост ван Вондел опубликовал стихотворение, посвященное «Данае» кисти Дирка Блекера, который в 40-е годы XVII века работал в мастерской Рембрандта: после его прочтения не остается никаких сомнений в том, что картина прославляет не духовную, а физическую любовь, ведь оно начинается словами: «Это нагое тело могло прельстить бога»[414].

Рембрандт ван Рейн. Женщина, сидящая на холмике. Ок. 1631. Офорт. Дом-музей Рембрандта, Амстердам

Далее Вондел описывает «Данаю» Блекера так, словно это аллегория, осуждающая сребролюбие женщин, их пресловутую «snoeplust», тягу к стяжательству. В последней строке стихотворения автор открыто предостерегает женщин: вот сколь страшные последствия ожидают тех, кто осмелится вмешаться в денежные дела! Однако Рембрандт, как обычно, проявляет оригинальность, *избегая* этих банальных стереотипов. Его Даная – не девственница, и не корыстная искательница наживы, и, если уж на то пошло, не холодная мраморная античная красавица, как у Корреджо, не поэтичная в своей чувственной страстности модель Тициана. Она являет собой нечто куда более поразительное: совершенно неидеализированную современную женщину из плоти и крови. Вероятно, именно об этой картине Рембрандта говорил Ян де Биссхоп, один из самых яростных посмертных критиков его творчества, когда обрушился на художника с гневной отповедью за то, что тот предпочел природу

классическому идеалу: «Изобразить Леду или Данаю… в облике голой девицы, с распухшим животом, отвисшими грудями и отпечатками подвязок на ногах!»[415] Спустя десять лет драматург Андрис Пелс еще пламеннее вознегодовал на обыкновение Рембрандта взять «прачку или резчицу торфа из какого-нибудь сарая и, следуя своему капризу, объявить ее подражанием Природе, а все остальное – пустым украшательством»[416].

Рембрандт ван Рейн. Купающаяся Диана. Ок. 1631. Офорт. Дом-музей Рембрандта, Амстердам

Упрекая Рембрандта в том, что он дерзко пренебрег классическим декорумом, его критики явно имели в виду также два удивительных офорта, известные под названиями соответственно «Женщина, сидящая на холмике» и «Купающаяся Диана». Оба они были опубликованы в 1636 году, когда Рембрандт завершал «Данаю» с отвратительными отпечатками подвязок и прочими гнусными деталями. Из поколения в поколения эти образы, свидетельствующие о непостижимой

утрате всякого представления о достойных манерах, внушали блюстителям хорошего вкуса истинный ужас. В XVIII веке Франсуа-Эдме Жерсен, автор первого каталога гравюр Рембрандта и потому по определению великий поклонник его таланта, испуганно всплескивал руками, когда речь заходила об этих земных, совершенно неидеализированных, внушающих неловкость телах. «Уж и не ведаю, почему Рембрандт столь стремился изображать обнаженную натуру – как мужчин, так и женщин, – писал Жерсен, – если совершенно очевидно, что в этом жанре он был не силен. Полагаю, я не в силах привести ни одного примера, который был бы приятен для взора»[417]. Спустя два века Кеннет Кларк, объявивший эти гравюры «одними из самых неудачных, если не сказать прямо, отвратительных работ, созданных великим мастером», писал, что извращенное, по его мнению, желание Рембрандта во что бы то ни стало изображать во всех омерзительных деталях складки и припухлости, ямочки и морщины, обвисшие жировые отложения и мешки дряблой женской плоти вызвано либо сознательным намерением разрушить классический идеал красоты, либо неуклюжей попыткой осмеять его[418]. Во всех отношениях его следовало считать полной противоположностью Рубенсу, который не только советовал для создания образа идеальной обнаженной копировать классические статуи, но и выбрал в качестве декора садового фасада своего дома тот эпизод из Плиния, где художник Зевксид велит целой процессии обнаженных девиц продефилировать перед ним, чтобы он мог выбрать пять из них, а уже потом объединить их лучшие черты (грудь номера первого, попку номера второго…) в совершенном облике богини Юноны[419]. С точки зрения наиболее страстных почитателей Рубенса, например позднебарочного французского критика Роже де Пиля, этот процесс отбора воплощал похвальную привередливость великого фламандца, угодить которому было весьма нелегко. Рембрандт же, напротив, при всех своих достоинствах, и не подозревал, что бывают случаи, когда следует отвратить взор от непристойного зрелища. Покажите ему обнаженную, и он превратится в вульгарного пошляка и станет пожирать ее глазами.

Питер Пауль Рубенс. Три грации. Ок. 1635. Дерево, масло. 221 × 181 см. Прадо, Мадрид

Но скажите на милость, так ли уж рембрандтовские нагие натурщицы отличались от рубенсовских, особенно от тех, что он написал в 1630-е годы, с их роскошными, чрезмерно пышными формами, с их чувственно избыточной плотью, приводящей на память изобильные плоды садов? Как бы ни призывал Рубенс изучать Античность, в образах своих обнаженных моделей он воспевает торжество целлюлита, не имеющее ничего общего с греческими Афродитами и Артемидами V века до н. э. На одной из его поздних картин, «Три грации», где эротическое напряжение достигает предела, над головой нагих красавиц виднеются

пышные гроздья распустившихся розовых летних соцветий. Рубенс не только с любовью выписал каждую складку и морщинку на грудях и бедрах своих прелестниц, но и подчеркнул их полноту, заставив каждую из них, словно в хороводе, положить руку на плечо другой и утопить большие пальцы в изобильной плоти подруги, точно оценивая ее пышность; Рубенс явно наслаждался этим жестом и ликовал, запечатлевая его на картине. На этюде для картины «Рождение Млечного Пути», выполненном Рубенсом в 1635 году, предстает приземистая, коренастая Юнона, с очень толстой талией и животом, прочно утвердившая грубые, как у крестьянки, ступни на облаках. Хотя Рубенс и сделал уступку классическому вкусу, в окончательной версии придав богине привычные итальянизированные черты, ее тело остается столь же неуклюжим и грузным, сколь и на эскизе[420]. Неужели Диана Рембрандта, тяжелая грудь и распухший живот которой вызывали такое отвращение у критиков, не походит на рубенсовских моделей? В сущности, «Женщина, сидящая на холмике», заслужившая неприязнь искусствоведов, написана с той же натурщицы, что и «Флора» из Лондонской национальной галереи, только совлекшей с себя роскошные одеяния и украшения; ложно принимаемая за Саскию в богатом наряде, она одержала победу на «конкурсе красоты», который устроили комментаторы, исследовавшие женские образы Рембрандта. Эту гравюру немедленно скопировал столь известный мастер, как Венцеслав Холлар, а значит, в 1630-е годы «Женщина, сидящая на холмике» пользовалась немалой популярностью и уж точно не воспринималась как пародия. На самом деле нельзя и вообразить, что Рембрандт создал этих обнаженных для того лишь, чтобы вволю повеселиться или, как полагает Кеннет Кларк, ниспровергнуть классический канон и всячески подчеркнуть его несостоятельность. Странно, что в своей замечательной работе «Нагота в искусстве» Кларк никак не комментирует сходство женских фигур с их тяжелыми бедрами и лядвеями, приводимых Дюрером в качестве иллюстрации к его «Четырем книгам о пропорции», и многих женских образов Рембрандта, в особенности если учесть, что труд Дюрера находился среди пятнадцати книг, перечисленных в описи имущества Рембрандта в 1656 году. Кроме того, в описи упомянут альбом «с рисунками [Рембрандта], изображающими нагих мужчин и женщин»[421] и одновременно свидетельствующими, сколь многим Рембрандт был обязан Дюреру, Тициану и Рубенсу и сколь оригинален и независим он был в своих творческих исканиях.

Питер Пауль Рубенс. Рождение Млечного Пути. Эскиз. 1636. Дерево, масло. 26,7 × 34,1 см. Королевские музеи изящных искусств, Брюссель

В 1650-е годы, вернувшись к обнаженной натуре в живописи, графике и офорте, Рембрандт, как мы увидим, добавит к стандартному репертуару этого жанра нечто неслыханное. Однако в 1630-е годы у делающего успешную карьеру Рембрандта не было никаких причин во что бы то ни стало сознательно нарушать декорум. В конце концов, он работает и для самого штатгальтера, и для его секретаря Константина Гюйгенса, истинного оплота классицизма. Рембрандт делает все, чтобы получить важные и прибыльные заказы. Зачем же ему стремиться предстать в глазах людских эдаким мятежником, ниспровергателем хорошего вкуса? С другой стороны, никто не мог бы назвать обнаженных, появляющихся на исторических картинах Рембрандта, традиционными. Достаточно взглянуть на сравнительно немногочисленные обнаженные фигуры, написанные в 1630-е годы такими голландскими современниками Рембрандта, как Цезарь ван Эвердинген, в абсолютно подражательном, итальянизированном вкусе, с алебастровыми телами и тщательно очерченными контурами, чтобы убедиться в том, насколько необычны неодетые персонажи у Рембрандта. Впрочем, различие кроется не в большей или меньшей пышности груди и не в количестве обвисших складок. Как всегда, Рембрандт замыслил что-то невероятное. Однако его необычайный план зиждился не на безобразии моделей, как полагали критики, а на

чем-то, что очень трудно осознать нам, привыкшим к предельно идеализированным, «отретушированным» стандартам красоты, а именно на их *соблазнительности*. Ведь только увидев осязаемую, плотскую соблазнительность этих тел, мы увидим их открытость взорам, их уязвимость. Иными словами, мы увидим, что они голы.

Именно так, не «обнажены», не «наги», а «голы». Голландский язык XVII века не имел в своем арсенале слова для обозначения обнаженности, наготы, которая вызывает в памяти фигуру, изображенную без одежд, наподобие классических статуй, и столь же равнодушную к взорам созерцателей. Ближайшим эквивалентом ему являлось в голландском прилагательное «naakt», или «moedernaakt», или, если были совлечены не все покровы, – «schier naakt», и все эти определения заключали в себе коннотации именно того смущения и неловкости, которые непреодолимо влекли к себе единственного из всех барочных живописцев – Рембрандта. Его явно зачаровывала кажущаяся, видимая обнаженность, процесс несовершенной «алхимической возгонки», в результате которого живые модели представали на полотне мифологическими или библейскими персонажами. Разумеется, он отдавал себе отчет в том, что ему полагалось изображать статуи. Однако в какой-то момент созерцание мрамора, по крайней мере для Рембрандта, сменилось созерцанием плоти. Он обнаружил, что взирает на пухлых, в жирных складках, женщин, которые приковывали его взор ровно до тех пор, пока *им не удавалось полностью* перевоплотиться в Диан или Венер. Эта амбивалентность, эта двусмысленность (она богиня или раздетая девица, классическая обнаженная или попросту голая, она принадлежит вечности или принадлежит мне?) также составляет квинтэссенцию самой знаменитой рубенсовской картины в жанре ню, на которой изображена его жена Елена в одной лишь меховой шубке. Однако Рембрандт был единственным художником, которому хватило творческой смелости сделать своим постоянным *сюжетом* связь (внезапного) обнажения, смущения и желания.

Вот он и принимается за «драмы наготы» и пишет «Данаю», «Купающуюся Диану», «Купание Дианы с историями Актеона и Каллисто», «Андромеду», «Сусанну и старцев». Нельзя сказать, что хотя бы в одной из этих историй персонаж случайно предстал без одежд. Это сплошь мифологические эпизоды, *сюжетом* которых является обнажение[422]. Конечно, они входили в стандартный набор маньеристической и барочной исторической живописи, однако выполняли в нем роль слегка завуалированного эротического элемента. В соответствии с двойными стандартами, на которых был основан негласный договор между заказчиком и

художником, Дианы и Сусанны, бесстыдно разглядываемые как будто лишь персонажами картины, одновременно во всех подробностях демонстрировались созерцателю. Чтобы это пип-шоу достигло ожидаемого эффекта, выставляемое напоказ тело не должно обнаруживать никаких признаков смущения или стыда. Поэтому, например, прикованная к скале «Андромеда» Гольциуса 1583 года стоит в неудобной позе, обращенная всем телом к зрителю, в то время как дитя любви Данаи и Зевса – Персей, уже выросший и сделавшийся знаменитым героем, на заднем плане уничтожает дракона. Рубенс писал картины на этот сюжет дважды: сначала в 1618 году он создал весьма торжественную и величественную версию, которую затем в виде картины-обманки перенес на стену дома, выходящую в сад. Потом он вернулся к данному сюжету в конце жизни, уменьшив Персея до маленькой детали на заднем плане, чтобы он не отвлекал от завораживающего зрелища – пышной плоти Елены Фоурмент, которую пожирает взглядом изголодавшийся дракон, то есть мы, зрители.

Хендрик Гольциус. Андромеда. 1583. Гравюра резцом. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам

Рембрандт ван Рейн. Андромеда. Ок. 1630. Дерево, масло. 34,5 × 25 см. Маурицхёйс, Гаага

Напротив, маленькая «Андромеда» Рембрандта – не эффектная девица. Ее беспомощная поза, скованные над головой руки, возможно, заимствованы с картины Иоахима Эйтевала[423]. Однако, если Андромеда Эйтевала грациозно сгибает руки в локтях, подчеркивая тем самым плавные линии своего тела, у Рембрандта они заломлены у нее над головой, и ей явно больно. Это настоящий плен, и надежды на спасение у нее нет, ведь Персея поблизости не видно. К тому же наша героиня нехороша собой. Ее лицо лишь намечено грубоватыми мазками, а ничуть не

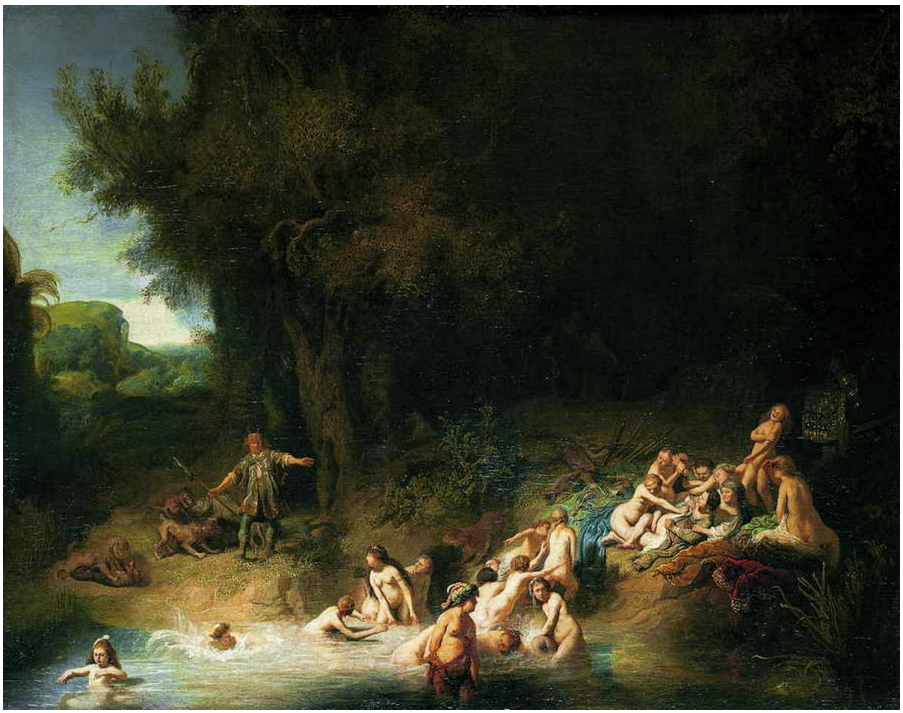
приукрашенное тело сконструировано из частично перекрывающихся кругов и овалов, причем выпирающий, словно яйцо, живот повторяет очертания написанной фронтально левой груди, а пупок визуально перекликается с соском. Хотя нельзя исключать, что Рембрандт заимствовал покрывало, соскользнувшее с ее плеч и повисшее на бедрах, у античных изображений, а также у Эйтевала, он в первый, но явно не в последний раз осознал, что, *добавив* одеяние и избавившись от других персонажей, можно создать ощущение болезненной уязвимости.

«Купание Дианы с историями Актеона и Каллисто», вероятно написанное в 1634 году, еще более откровенно трактует цену, которую приходится платить за наготу. Без сомнения, Рембрандт видел много гравюр на эти не связанные между собою сюжеты, приводимые в «Метаморфозах» Овидия, однако гармонично сочетать их на одном холсте было необычайно сложно, а значит, Рембрандт, очевидно, поставил себе задачу во что бы то ни стало сосредоточить внимание зрителя на теме трагической наготы. Слева Диана, с полумесяцем в кудрях, застает врасплох охотника Актеона, случайно узревшего ее обнаженной во время купания. Он уже дорого платит за то, что мельком увидел нагую богиню: упавшие на его тело капли воды превращают его в оленя, его вот-вот растерзают собственные собаки. Справа обнаруживается беременность нимфы Каллисто, соблазненной Юпитером и тем самым нарушившей обет целомудрия – условие договора, которое она взяла на себя, сделавшись спутницей и прислужницей девственной Дианы. Ревнивая Юнона обрекла ее на жестокое наказание и вознамерилась превратить в медведицу, а затем и в медвежью шкуру, если бы не вмешательство Юпитера, который, предупреждая гнев своей божественной супруги, обращает Каллисто в созвездие. Авторы большинства живописных версий этого сюжета до Рембрандта выбирали либо сцену соблазнения, либо сцену метаморфозы. В частности, Рубенс уже написал Каллисто, уступающую домогательствам Юпитера, а в 1637–1638 годах изобразит сцену, в которой Диана обнаруживает ее беременность, для охотничьего домика Филиппа IV Торре-де-ла-Парада. Она являлась частью цикла, и потому Рубенс, воссоздавая в ней поэтическую и пасторальную атмосферу, характерную для остальных картин, придал ей нежность и изящество, полностью скрыв живот Каллисто от зрителя. Рембрандт, напротив, предпочитает отказаться от всякой сентиментальности, и в этом его картина ближе ранней, более откровенной версии Рубенса. Одна из прислужниц Дианы, набросившись на несчастную Каллисто сзади, прижимает ее к земле, а другая в это время

срывает ее свободные одеяния, чтобы всем предстал ее округлившийся живот. Беспощадной жестокости этого жеста словно вторит выражение лица другой нимфы, злорадно хихикающей за спиной Каллисто.

Если вас как художника интересовали истории наготы, обнажения, неприкрытого тела, то вы просто обязаны были написать свою версию «Сусанны и старцев». Согласно апокрифу I века, вошедшему в Книгу пророка Даниила, двое «старцев» украдкой подсматривали за добродетельной супругой некоего судии, когда она принимала ванну в садовой купальне. Возбужденные этим чувственным зрелищем, они стали домогаться ее, угрожая ославить прелюбодейкой, если она откажет им. Еще более беззастенчиво, чем в случае с «Андромедой», барочные живописцы вступали в тайный заговор с заказчиками, притворяясь, будто пишут сцену негодующего осуждения порока, однако на деле сознательно превращая наготу героини в повод предаться сладострастному созерцанию. Так, в 1607 году Ян Говартс не только заказал «Сусанну» своему другу Гольциусу, но и бесстыдно потребовал, чтобы тот изобразил его в облике одного из старцев, пожирающих глазами ее тело[424]. Спустя одиннадцать лет, когда Рубенс работал над одной из своих многочисленных «Сусанн», его друг Дадли Карлтон, английский посланник в Гааге, писал ему, предвкушая чувственное зрелище, что эта картина «будет столь прекрасна, что сможет воспламенить угасший пыл стариков». Рубенс в свою очередь обнадежил его, сказав, что и вправду намерен изобразить «galanteria», «волокитство»[425]. Таким образом, картины, якобы задуманные в качестве укора развратным старцам, использовались как некое подобие афродизиака, чтобы оживить их угасшее влечение. «Сусанны», на первый взгляд призванные осудить вуайеризм, превращали созерцателя в соучастника-вуайериста. Неудивительно, что такой воинствующий борец с непристойными изображениями, как Дирк Рафаэлс Кампхёйзен, в своем переводе на голландский латинского стихотворения проповедника Гестерана, где тот гневно обрушивался на искусство живописи, выбрал целью своей яростной атаки «Сусанн», «истинное бедствие для добродетели и пагубу для взора»[426]. Сколь малое воздействие этот праведный гнев возымел на вкусы общества, свидетельствует стихотворение ван Вондела, посвященное «итальянской картине, изображающей Сусанну»: оно начинается и заканчивается, как положено, яростными инвективами, однако в середине детально описывает вполне ощутимый эффект возбуждения, вызванного созерцанием сладострастного полотна: «Блажен тот, кто может напечатлеть

поцелуй на такие уста, / узреть эти плечи и шею, эти руки, оживший алебастр…»[427]



Рембрандт ван Рейн. Купание Дианы с историями Актеона и Каллисто. 1634. Холст, масло. 73,5 × 93,5 см. Музей Вассербург, Анхольт, Иссельбург

Рембрандт снова прибегает к тому же приему, что и Рубенс, однако отказывается выставлять свою Сусанну напоказ жадным взорам. Сусанна у него не просто приседает на корточки (такую позу Рубенс заимствовал у античной Венеры, которую видел в Риме, в такой позе изображал своих героинь Ластман), но сильно наклоняется вперед, охваченная внезапной паникой. Напоминающие сатиров старцы, укрывшиеся в кустах, почти неразличимы и потому не в силах выполнить отводимую им роль и принять на себя нашу вину, вместо нас превратившись в вуайеристов. Они почти невидимы, поэтому *мы* ощущаем неловкость. У нас появляется неуютное чувство, будто мы – зрители, за которыми наблюдают[428].

Нет никаких оснований полагать, что Рембрандт был более высоконравственным человеком, чем Рубенс, Ластман или многочисленные авторы третьеразрядных «Сусанн». «Красочные» образы женщин, которые мочатся в полях или совокупляются с монахами, едва ли свидетельствуют о телесной стыдливости,

столь остро ощущаемой чопорными кальвинистами. Однако Рембрандт неизменно стремился усложнить любую банальную условность. Если он и не был тем «еретиком», каким его впоследствии хотело видеть академическое искусствоведение, то совершенно точно был нарушителем спокойствия, готовым переосмыслить и переиначить любые повторяемые из века в век клише. Вместо привычной игры старательно залучаемых и непрошеных взглядов Рембрандт ставит себе целью изобразить трагическое смущение. Он должен был запечатлеть этот сюжет, он просто не мог противиться искушению.

Поэтому его Сусанна – это не сексуальный объект, замаскированный под героиню драмы. Это тело, попавшее в беду. Подобно тому как Рембрандт писал сияюще-белоснежные простыни Данаи, чтобы передать физическое ощущение возлежащего на них теплого тела, здесь он тщательно воспроизводит фактуру драпировок и одеяний не только для того, чтобы созерцателю было на чем покоить взор, но и для того, чтобы подчеркнуть живописные элементы, играющие наиболее важную роль в визуальном нарративе. Контуры левой руки, которой Сусанна тщетно пытается прикрыть нагую грудь, повторяются в очертаниях пустого рукава ее брошенной рубашки. В апокрифах недвусмысленно говорится, что первоначально старцы возжелали Сусанну, увидев, как она, *одетая*, бродит по саду, поэтому Рембрандт показывает ее платье на первом плане, одновременно приводя на память образы облаченной в роскошные одеяния и нагой Сусанны. Драпировка обвивается вокруг ее обнаженного тела, описывая некую сложную траекторию: проходит под ее лядвеей, окутывает бедра и поднимается к паху, и мы ощущаем, как она *льнет* к ее телу. А наш жадный, рассеянный ум, ведомый лукавым художником, с готовностью устремляется к мигу, когда она лишь начала совлекать с себя одежды, когда ее домогался лишь взор созерцателя. Как будто одного этого недостаточно, Рембрандт добавил два браслета и ожерелье, усиливая впечатление от предметов, прильнувших к ее коже; впоследствии он даст такие же украшения Данае. Старцы остаются в тени, и потому взор Сусанны обращен к *нам*, вторгшимся в ее заповедное пространство, нарушившим ее уединение, словно под ногами у нас хрустнула ветка. Реакцией на этот внезапный шум, предупреждающий об опасности, становится язык сексуальной паники, с его некоординированными, судорожными движениями. И тут, вооружившись сборником эмблем, входит специалист по иконографии и объявляет, что существует несомненная, хорошо известная современникам Рембрандта эротическая аналогия

между надеванием туфли и сексуальным актом. Однако Рембрандт – последний, кто стал бы использовать эмблемы механически. От него скорее можно было ожидать, что он напишет перевернутую туфлю и Сусанну, безуспешно пытающуюся ее надеть, и это неловкое движение можно будет истолковать как жест невинности, а нога, тщащаяся попасть в отверстие туфельки, послужит укором сладострастному взору.

Рембрандт ван Рейн. Сусанна и старцы. Ок. 1634. Дерево, масло. 47,2 × 38,6 см. Маурицхёйс, Гаага

Привлекательность, которой обладала в глазах Рембрандта нагота и порождаемые ею смущение и шантаж, заметна не только

в «Сусанне». Столь же оригинальный, тревожный и волнующий офорт «Иосиф и жена Потифара», также созданный в 1634 году, в первый год его брака, – своеобразная противоположность сюжету из апокрифов, ведь на сей раз инструментом сексуального принуждения выступает женское тело, а жертвой предстает вполне одетый мужчина. Супруга хозяина, домогательствам которой, подобно Сусанне, не уступил Иосиф, из мести обвиняет его в том самом преступлении, которому он столь добродетельно воспротивился. В целом композиция основана на гравюре Антонио Темпесты, однако совершенно лишена идеализирующего классицизма, свойственного куда более традиционному оригиналу. На офорте Рембрандта запечатлена отчаянная борьба, происходящая на двух уровнях. Первая схватка разгорается между животной чувственностью жены Потифара, извернувшейся всем своим грузным телом, словно сатанинский эдемский змей, и добродетелью Иосифа, слуги ее мужа. Однако, следуя самому знаменитому в то время пересказу этой ветхозаветной истории, предложенному в поэме Якоба Катса «Борьба с самим собой» («Self-stryt»), Рембрандт усложнил сюжет, изобразив *еще одну*, внутреннюю, борьбу, происходящую в душе Иосифа[429]. Рот его странно, бессильно приоткрыт, глаза кажутся двумя черными узкими щелками, в них читается одновременно и возбуждение, и отвращение к себе. Поддаться или не поддаться соблазну?

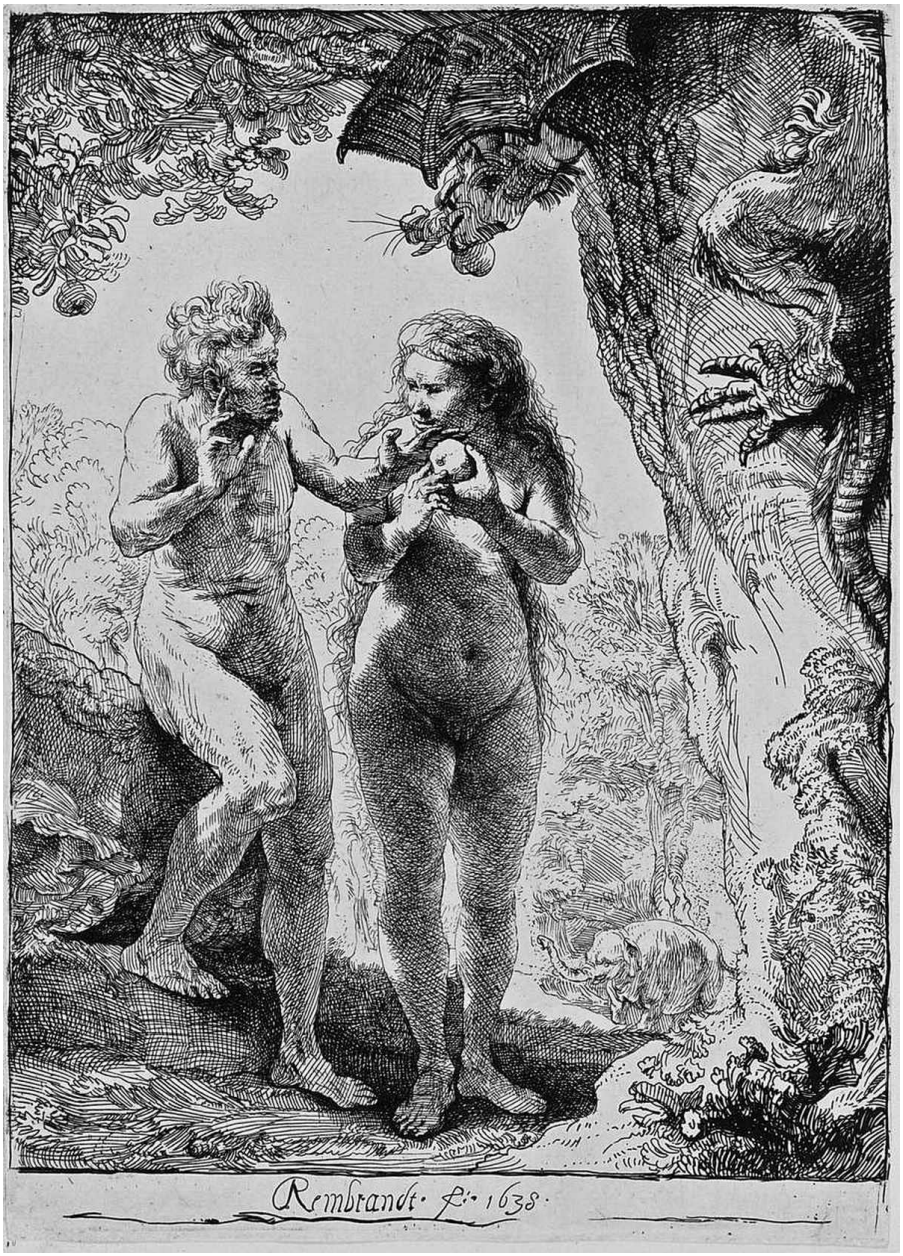
Рембрандт ван Рейн. Иосиф и жена Потифара. 1634. Офорт. Коллекция Харви Д. Паркера, Музей изящных искусств, Бостон. Воспроизводится с разрешения музея

Ни от одного голландца XVII века не мог ускользнуть эротический облик чудовищного фаллического столбика кровати. А учитывая, что бедра женщины конвульсивно изогнулись, а в кулаке она судорожно сжимает край одеяния Иосифа, едва ли им требовались дополнительные детали, вроде ночного горшка под кроватью, чтобы убедиться в ее похотливости. Тело жены Потифара предстает не просто грузным, как у «Дианы» или «Женщины, сидящей на холмике»: оно кажется уродливо искаженным, словно слепленным из одних только хрящей, вместилищем некоего жуткого демона. Воздев руки, отбрасывающие глубокие тени, Иосиф защищается от зрелища ее бритого лобка под пухлым животом, который она бесстыдно ему предлагает. Однако от нас, бедных грешников, не укрывается ничто.

Неудивительно, что Кеннет Кларк вознегодовал, ведь подобный офорт бесконечно далек от мраморной чистоты классической обнаженной натуры. Совершенно очевидно, что в глазах Рембрандта грубая, неприкрытая нагота была куда более действенным элементом сюжета, чем благопристойная обнаженность. Это особенно заметно в выразительной интерпретации библейской истории, которая опять-таки трактует сочетание телесной невинности и того стыда, что ощущает грешник, осознающий собственную преступность. Речь идет о «Грехопадении». Когда-то Рубенс положил этим сюжетом начало собственной карьере, одновременно воздав дань памяти Рафаэля. Рембрандтовский офорт 1638 года, волнующий и бесстыдный, решительно ничем не напоминает ни Рубенса, ни гравюру Маркантонио Раймонди с оригинала Рафаэля, ни вдохновленные классическим искусством работы его соотечественников, например картину Корнелиса ван Харлема 1592 года, с ее плавными очертаниями и благородными фигурами, заказанную для харлемской резиденции штатгальтера и вполне справедливо описанную ван Мандером как «великолепная»[430].

После смерти Рембрандта именно этот офорт чаще всего приводили в качестве примера его критики, желающие доказать, что он, обнаруживая извращенное воображение, предпочитал грубую природу классическому идеалу или изящным формам, свидетельствующим об утонченном вкусе Творца. Признаваться в подобном означало не только нарушить правила приличия, но и совершить богохульство, предположив, что Господь Всемогущий

не справился со своей задачей и сотворил ужасных созданий. Биограф и критик начала XVIII века Арнольд Хаубракен писал, что «не следует разглядывать столь неудачные творения Рембрандта, как гравированные им изображения Адама и Евы, а тем более подражать им»[431]. Даже в глазах таких его восторженных поклонников, как автор первого каталога его гравюр Жерсен, офорт был очередным свидетельством того, что «он не умел работать с обнаженной натурой»[432]. Остается только предполагать, что могли подумать, глядя на «Грехопадение», стыдливые проповедники, вроде Кампхёйзена, который в своем переводе на голландский латинского стихотворения Гестерана «Idolelenchus» буквально предостерегал художников, указывая, сколь непристойно изображать нагими *воскресших* Ев в день Страшного суда[433]. Однако по крайней мере в одном отношении офорт Рембрандта полностью соответствовал кальвинистской доктрине, ведь он сознательно отсылал к более примитивным жанрам готической резной скульптуры, а также к резцовым гравюрам и ксилографиям позднего Средневековья и Раннего Возрождения, на которых Адам и Ева предстают не изящно вылепленными рукой Творца, а скорее грубым, топорным, гротескным вместилищем стыда. Любопытно, что Рембрандт заимствовал почему-то покрытого шерстью, напоминающего дракона змея из населенного всевозможными рептилиями террариума с гравюры Дюрера «Христос в чистилище» 1512 года[434].



Рембрандт ван Рейн. Грехопадение. 1638. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Однако Дюрер, придавая такой облик Адаму и Еве, тоже следовал средневековой традиции изображения сплошь заросших волосами «диких людей», которые в течение XVI века успели превратиться из сатиров и каннибалов в образец естественной, природной невинности[435]. А Рембрандт выбрал своего бородатого Адама и приземистую неуклюжую Еву из арсенала

диких людей, одновременно отсылая ко временам *до* и *после* грехопадения: Адам и Ева на его офорте – это и обитатели Эдема, и еще только привыкающие к своему новому состоянию смертные, лишь постепенно обретающие чувство стыда. Разумеется, подобное столкновение разделенных во времени последовательных моментов сюжета было его любимым приемом, но в данном случае для усиления этого эффекта он использует саму технику офорта. Если приверженные традиции живописцы маньеристической и классической школы изображали Адама и Еву, еще не ведающих о грядущем изгнании из рая, но готовых вот-вот совершить первородный грех, совершенно обнаженными и не осознающими своей наготы, поэтому столь же совершенно невинными, Рембрандт намеренно решается на *парадокс*: он показывает их тела со всеми постыдными деталями. Тень протянутой руки Адама падает на грудь Евы. Однако самое любопытное, что он покрыл всю нижнюю часть ее тела густыми перекрестными штрихами, и вовсе не из уважения к чувствам проповедников, ведь лобок Евы, вместилище греха, шокирующе различим, несмотря на всю густую сеть линий. Этот несовершенный покров, полная противоположность непрозрачного фигового листа, явно был выбран сознательно, а не вследствие ошибки гравера, не знающего, как выйти из неловкого положения. Заштрихованный живот и бедра, очевидно, задумывались по контрасту с ярко освещенными фрагментами композиции, в особенности с сиянием самого Эдемского сада, в котором утопает трубящий на заднем плане слон. Эта плотная штриховка заставляет нас увидеть в Адаме и Еве смертных, с одновременно детским и уже пробудившимся сознанием, не отдающих себе отчета в собственной наготе и вместе с тем остро ощущающих ее, и воспринимать их тела как вместилище блаженного неведения и как сосуды стыда, отягощенные неизбывной виной. До грехопадения все мы обнажены, но после него голы.

III. Фурии

Рембрандт ван Рейн стал великим мастером исторической живописи именно в тот момент, когда Питер Пауль Рубенс гадал, не оставить ли ему ее вовсе.

Этот решающий период пришелся на 1635–1636 годы. В Амстердаме свирепствовала чума, но Рембрандт, приближающийся к тридцатилетнему рубежу, излучал жизненную энергию, его творческая активность словно прибывала с каждым днем, бурная и необузданная, как приливная волна. За следующие два года он необычайно быстро создал целый ряд крупноформатных шедевров, где все строится на грубой силе и интуиции, где персонажи непрерывно устремляются друг к другу, пошатываются и падают, наносят друг другу удары. Их тела так и бросает из стороны в сторону какая-то невидимая сила. Они сжимают кулаки и выхватывают ножи. Вот кричит ребенок, обмочившийся от страха. Вот женские ногти впиваются кому-то в лицо. Вот кому-то с дьявольской предусмотрительностью выкалывают глаза. Все краски теплее и ярче, чем когда-либо прежде у Рембрандта, от них словно исходит зной. Эти холсты издают шум: глядя на них, мы слышим крики боли, звон падающих золотых сосудов, биение ангельских крыльев. Это образы небес и ада. Они исполнены эмоционального драматизма и физического действия в большей степени, чем все, что Рембрандт написал до сих пор. Они заставляют по-иному увидеть мир, замереть сердце, в корне переосмыслить собственное бытие.

Рубенс изготавливал исторические картины с завидной регулярностью. К 1630-м годам его мастерская сделалась чем-то вроде живописной фабрики, в которой производство мифологических, религиозных и библейских образов было поставлено на поток. Босс делал графический набросок композиции, далее наемные работники писали по этому эскизу картину, а уж напоследок босс кое-где подправлял ее и снабжал своей подписью. Однако Рубенс явно устал выполнять бесконечные художественные заказы и неблагодарные дипломатические поручения властителей, которые, за исключением эрцгерцогини Изабеллы, отнюдь не спешили в ответ удостоить его своей благосклонностью. Не приходится удивляться, что Рубенс до сих пор испытывал боль, вспоминая о том, как грубо обошелся с ним его светлость герцог д’Арсхот, глава Генеральных штатов южных провинций в Брюсселе, во время неудачных мирных переговоров с Голландской

республикой в 1632 году. Несмотря на весь дипломатический опыт Рубенса, его утонченные манеры и даже посвящение в кавалеры ордена Сантьяго, герцог по-прежнему считал его человеком низкого происхождения, не по праву занимающим должность советника эрцгерцогини Изабеллы. Рыцарское достоинство в глазах общества недвусмысленно свидетельствовало, что Рубенс признан наследником Тициана, которого посвятил в рыцари лично Карл V[436]. Однако прежде Рубенсу пришлось ходатайствовать об этой чести, а рыцарское достоинство не уберегало художника от оскорблений, которым зачастую подвергали его аристократы. Когда Рубенс со всей изысканной вежливостью, на какую только был способен, попытался умерить раздражение герцога д'Арсхота, недовольного тем, что Рубенс имеет личный доступ к Изабелле, тот грубо указал ему его место. «Мне совершенно не важно, что Вы будете делать далее, – писал герцог, – и как отчитываться о своих поступках. Могу лишь сказать, что был бы очень обязан Вам, если бы Вы впредь изволили обращаться ко мне, как пристало человеку Вашего положения»[437].

Питер Пауль Рубенс. Автопортрет. Ок. 1639. Холст, масло. 109 × 83 см. Музей истории искусств, Вена

Поэтому неудивительно, что Рубенс, как он писал своему другу Пейреску, «собрался с духом и решил разрубить этот золотой узел, завязанный честолюбием, чтобы обрести свободу. Осознавая, что уходить со службы должно, пока Фортуна к тебе благоволит и ты пребываешь в ее фаворе, а не когда низвергаешься с ее высот, я воспользовался случаем, втайне ненадолго явился ко двору Ее Высочества и бросился к ее ногам, моля о единственном вознаграждении за годы нескончаемых усилий – избавить меня отныне от подобных [дипломатических] поручений и позволить служить ей в моем собственном доме. Мою просьбу Ее Высочество удовлетворила куда менее охотно, чем все прежние… Но теперь, милостью Божией, я пребываю в

тиши с женой и детьми, и единственное мое желание – жить и далее столь же безмятежно и спокойно»[438].

Однако история не спешила отпускать Рубенса. После смерти Изабеллы, последовавшей в 1633 году, жителям Антверпена предстояло почтить ее преемника, пусть наместника Южных Нидерландов, брата короля Филиппа кардинала-инфанта Фердинанда, победителя в битве при Нёрдлингене, церемониальным «joyeuse entrée», торжественным въездом в город, символизирующим его власть над Антверпеном и над провинцией Фландрия в целом. Естественно, что изготовить на всем пути следования праздничного кортежа многочисленные богато украшенные триумфальные арки и сцены, все как одна с монументальными полотнами в центре, пригласили именно Рубенса. Этот заказ оказался и великой честью, и великим испытанием. Ведь хотя это зрелище задумывалось по образцу триумфа римского полководца, оно ни в коем случае не должно было приводить на ум торжество завоевателя или *принуждение* побежденных к покорности. Напротив, целью празднеств было показать, что фламандцы *признают* законного правителя[439]. Подобные договоры, уступки и компромиссы требовалось передавать на особом, специально созданном языке аллегорий: панегирики в честь кардинала-полководца, за год до этого одержавшего важную победу на поле брани, надобно было сочетать с сетованиями на то, что Антверпен по-прежнему страдает от злонравия угрюмого Марса, неся экономические потери. Рубенса попросили выполнить эскизы четырех сцен и пяти триумфальных арок, причем времени отвели столь мало, что даже он, с его исключительной работоспособностью, опасался не закончить заказ в срок. Хотя он мог рассчитывать, что его ученые друзья помогут ему сформулировать аллегорический язык, а ученики и подмастерья – изготовить потребные декорации, эта работа сделалась для него столь «непосильной ношей», что, как он писал Пейреску, «у меня нет времени ни дышать, ни писать. Посему я обманываю собственное искусство, украдкой урвав несколько вечерних часов, чтобы в спешке, кое-как, ответить на Ваши учтивые и изящные письма»[440].

Плодом его усилий стали несколько редкостных мгновений публичной славы, отпущенных осажденному Антверпену. Снова вострубили серебряные фанфары, забили барабаны, раздался мелодичный перезвон колоколов, затрепетали на ветру флаги, по улицам поползли низкие платформы на колесах, где разыгрывались театральные представления, повели коней в нарядных чепраках, потянули баржи, на одной из которых прибыл сам кардинал-инфант. Без сомнения, ему не могла не прийтись по

вкусу выполненная Рубенсом «Приветственная сцена», включавшая его собственную фигуру верхом на боевом коне. Однако нельзя сказать, что рубенсовские аллегории были исполнены ничем не омраченного ликования. Утомленный тяжкой работой, Рубенс зашифровал в нескольких сценах призыв спасти измученный город. Подплывая к месту торжеств по Шельде, Фердинанд наверняка заметил один из рубенсовских ансамблей, который изображал бога-покровителя искусства и торговли Меркурия, *покидающего* Антверпен! Другая декорация представляла ужасное зрелище: отворяющиеся врата храма Януса, обыкновенно запиравшиеся в мирное время. Оттуда вырывался смуглый, бородатый головорез, с повязкой на глазах, с окровавленным мечом и горящим факелом в руках, призванный служить олицетворением войны и чертами отчасти напоминающий самого Рубенса. На правой панели был изображен беспомощный мирный Антверпен, на левой, символизирующей тайное зло и коварство, – аллегория смерти, попирающей процветание.

Поэтому неудивительно, что летом 1635 года Питер Пауль готовился в последний раз содействовать установлению прочного мира, предприняв еще один тайный вояж в Голландскую республику. Вероятно, он полагал, что обстоятельства ему благоприятствуют, ведь франко-голландские союзные войска, пытавшиеся захватить католический юг, только что потерпели позорное поражение. План французов и голландцев, осуществляемый с помощью взяток, которые кардинал Ришелье щедро раздавал советникам штатгальтера, заключался в том, чтобы применять военную силу и тем самым убедить южные провинции восстать против испанского господства. В таком случае им будет дарована свобода исповедовать католичество или протестантизм по своему усмотрению и автономия. Но если они не отвергнут власть испанской короны, то Франция и Голландия завоюют их и поделят их территорию между собой. Гент, Брюгге и Антверпен отойдут голландцам (а родственник Саскии Антонис Копал сможет по наследству передавать свой титул маркиза Антверпенского и станет сюзереном Рубенса).

Этому не суждено было случиться. Французам и голландцам не удалось сломить оборону южан. Армия Фландрии, численностью семьдесят тысяч человек, отразила натиск, а затем, вырвавшись за собственные укрепления, стала преследовать врага уже на его земле. В конце июля 1635 года испанские войска захватили форт Схенкенсханс, имевший славу неприступной крепости. Не стоит говорить, что Рубенс испытал немалое облегчение и даже радость. Однако он не был бы Рубенсом, если

бы не захотел извлечь максимум пользы из благоприятных обстоятельств (которые, как было известно истинному неостоику, долго не продлятся) и не попытаться заключить мир. Был задуман следующий план. В конце осени, как обычно, под предлогом покупки или оценки предметов искусства Рубенс поедет на север вести секретные переговоры с теми членами Генеральных штатов, что выступали за мир и противились намерению Фредерика-Хендрика любой ценой завоевать католический юг. Хотя Рубенс и пытался перехитрить возглавляемую штатгальтером партию войны, он тем не менее был готов отправиться в Гаагу для встречи с Гюйгенсом, к неописуемой радости последнего. «Уж и не ведаю, какие демоны столь долго лишали меня Вашего общества», – писал Гюйгенс художнику[441]. По легенде, Рубенс должен был осмотреть коллекцию картин, доставленных морем из Италии; предлог выбрали с таким расчетом, чтобы свести живописца и секретаря штатгальтера, любителя и ценителя искусства. Однако эти картины были привезены… в Амстердам, куда, если верить слухам, Рубенс тоже направлялся для участия в тайных мирных переговорах.

В 1614 году, когда Рубенс впервые приехал в Голландию в поисках гравера, Рембрандт был курносым школьником и протирал штаны на ученической скамье. В 1627 году, в его следующий приезд, Рембрандт, блестящий новичок, начинающий художник, числился в учениках Ластмана. Теперь, спустя восемь лет, он, несомненно, стал самым известным живописцем Амстердама. Неужели они встретились? Неужели они *не* встретились?

Им не суждено было познакомиться. Арминианское большинство в Амстердамском городском совете выступало за мир. Более того, некоторые члены городского совета даже тайно снабжали врага оружием, чтобы *обеспечить* военное равновесие, подобие пата на шахматной доске. Однако ближайшее окружение Фредерика-Хендрика, исполненное, не в последнюю очередь благодаря французским взяткам, решимости захватить юг, принимало в штыки любое предложение начать мирные переговоры, даже в те годы, когда голландцам совершенно изменяла военная удача. Наконец все спорные вопросы свелись к одному: давать или не давать Рубенсу паспорт? Не в силах прийти к согласию, городской совет Амстердама предоставил это на усмотрение самого штатгальтера, и тот сказал «нет». Рубенсу более не суждено было пересечь Шельду и Маас и побывать в Голландии.

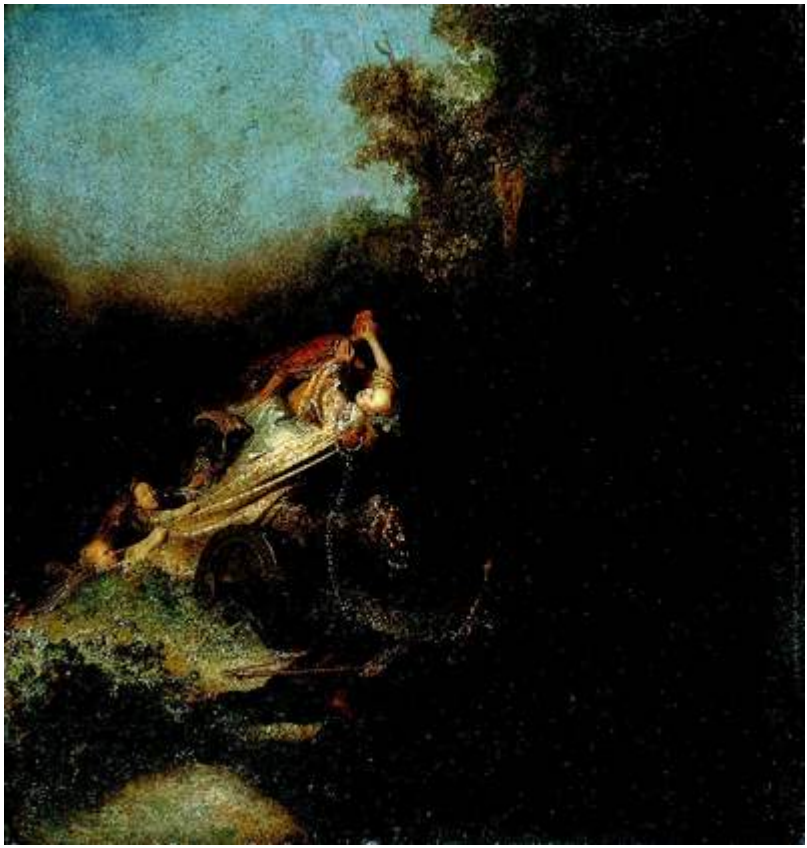
А вот его картины по-прежнему находили дорогу в Голландию: и гравированные копии, и оригиналы его работ с

удовольствием приобретали самые богатые амстердамские купцы, например Николас Сохир. Не приходится сомневаться, что Рубенс страстно интересовал Рембрандта. Одновременно стремившийся и подражать северному Апеллесу, и соперничать с ним, он, возможно, бывал уязвляем ревностью, когда вспоминал о его невиданных творческих достижениях. Конечно, ему самому тоже покровительствовал двор. Но что такое протекция принца Оранского по сравнению с бесконечным списком заказов, полученных Рубенсом в Испании, во Франции, в Англии? Разве Гаага не уступает Мадриду, Лондону и Парижу?

Сколь бы смешанные чувства ни вызывал фламандский мастер у Рембрандта, он почти не забывал о своем великом предшественнике во второй половине 1630-х годов. Хотя Рубенс и не приехал в Амстердам собственной персоной, 8 октября 1637 года Рембрандт привез к себе домой его картину «Геро и Леандр», купив ее за четыреста двадцать четыре с половиной гульдена. Однако, по крайней мере за два года до того, как он приобрел холст Рубенса, его полотна на исторические сюжеты стали обнаруживать столь сильное влияние фламандского гения, словно художники работали в одной мастерской. На несколько лет воображением Рембрандта завладели те же барочные фурии, что издавна населяли величайшие полотна Рубенса с их бурей эмоций и водоворотом тел.

Еще до того, как обратиться к циклу крупнофигурных эпических композиций, Рембрандт выбирал работы Рубенса в качестве «визуального претекста» для своих наиболее грандиозных и величественных картин на исторические и мифологические сюжеты, в частности для «Похищения Прозерпины» и для «Христа, усмиряющего бурю на море Галилейском». «Прозерпина» была написана в 1631–1632 годах, как раз когда Рембрандт создавал свой вариант рубенсовского «Снятия с креста». Картина упоминается в описи коллекции штатгальтера 1632 года, хотя и под именем Ливенса, поэтому не исключено, что она была заказана Гюйгенсом; этим можно было бы объяснить и своеобразное сочетание в ней классических и рубенсовских мотивов. Ее композицию Рембрандт в общих чертах заимствовал с офорта Питера Саутмана по оригиналу Рубенса, который, в свою очередь, использовал в качестве образца рельеф с античного саркофага[442]. Рембрандт перенес в свою композицию одну из прислужниц, пытающихся удержать Прозерпину за шлейф, и падающую корзину, из которой высыпаются цветы. Хотя вариант фламандского мастера отличает бóльшая уравновешенность, конфликт противоположностей, выражающийся в физическом столкновении, – аутентичный

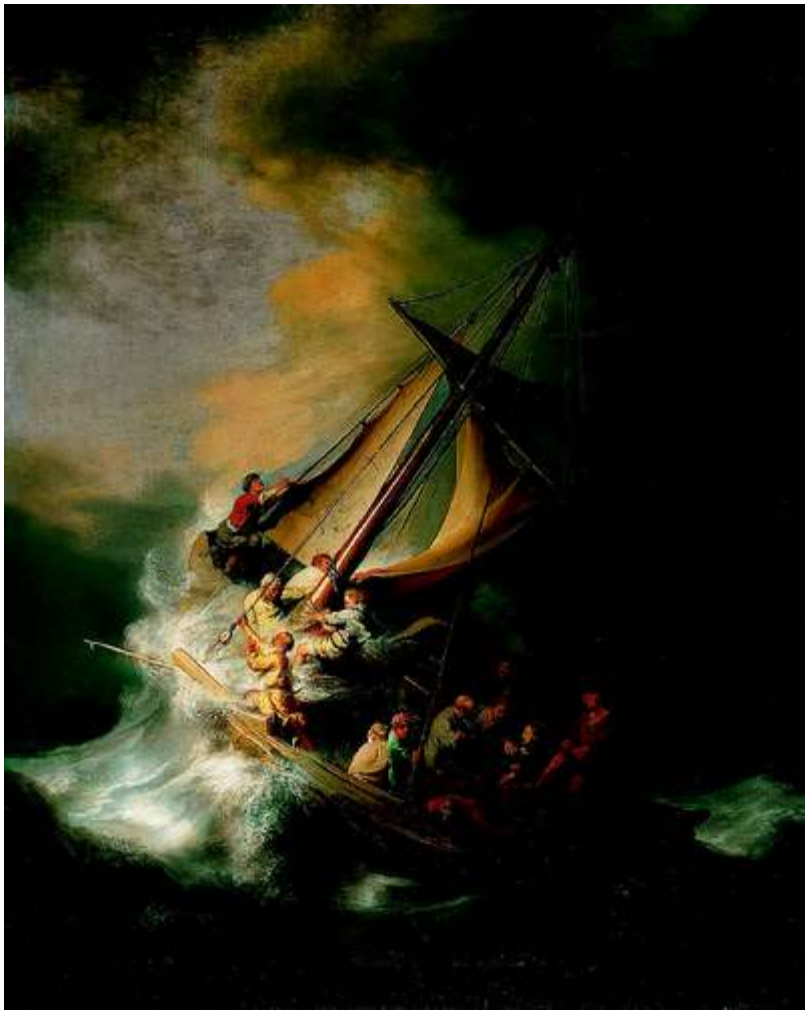
рубенсовский мотив. Впрочем, у Рембрандта все предстает куда более мрачным и жестоким. На его картине изображено не «похищение», а изнасилование, причем совершается оно на глазах у зрителя: Плутон обеими руками вцепляется в ее бедра, рывком прижимая к себе, а она ногтями расцарапывает его щеку. Украшающий колесницу Плутона бронзовый лев, грозно ощерившийся острыми клыками, вместе со сковывающей Прозерпину цепью символизируют животную жестокость нападения, и этими металлическими деталями, которые усиливают ощущение мелодрамы, Рембрандт уже не обязан решительно никому. А Рембрандт и без всяких уроков Рубенса или Гюйгенса помнил о том, что миф о Прозерпине интерпретируют в том числе как аллегорию смены времен года. Убитая горем, мать похищенной богиня Церера лишила мир плодов земли, обрекая на вечную зиму и опустошение, пока Юпитер не внял ее мольбам, и не отправил Пана на ее поиски, и, наконец, не убедил бога подземного царства отпускать свою юную супругу на землю на две трети года. Отныне там возрождалась жизнь и воцарялся свет. Поэтому можно сказать, что на картине изображена битва между силами солнечного света и мрака, а яркие луговые цветы поглощаются плевелами, произрастающими во тьме: лопухами, крапивой и чертополохом. Колесница проносится по краю разверстой бездны, в которую низвергается водяной поток; пропасть обрамляет влажная осока.



Рембрандт ван Рейн. Похищение Прозерпины. Ок. 1632. Дерево, масло. 84,8 × 79,7 см. Картинная галерея, Государственные музеи, Берлин

Картина «Христос, усмиряющий бурю на море Галилейском» (похищенная из бостонского Музея Изабеллы Стюарт Гарднер и до сих пор не найденная), с ее вздымающимися зелеными волнами, в еще большей степени обязана Рубенсу, ведь для нее Рембрандт заимствовал элементы двух рубенсовских картин: «Геро и Леандра», возможно оказавшейся в Голландии еще до того, как ее купил Рембрандт, и пределлы алтаря 1610 года «Чудо святой Вальбурги» (с. 202), еще одной сцены бури, в которой святая безмятежно проплывает по волнам Северного моря в утлой лодке, словно по деревенскому пруду. Не исключено, что Рембрандт также знал по гравированным репродукциям полотно Мартена де Воса «Буря на море Галилейском»[443]. Влияние Рубенса сказывается во многом: это и бушующие, вздымаемые ветром волны, обрушивающиеся на парусник, и пенные гребни валов, и странный облик самого судна с отчетливо вырисовывающимся на его носу гарпуном (китобойная шхуна в

Галилее?), и напряженные мышцы корабельщика, пытающегося закрепить парус вокруг основания мачты, пока фал шквалом уносит куда-то в поглощающий судно мрак, и рулевой, тщетно старающийся выровнять парусник на вздыбившихся волнах. Однако в картине есть и оригинальные рембрандтовские фрагменты, и это не только фигура несчастного, склонившегося над левым бортом, которого отчаянно рвет в пенящиеся волны. Рембрандт попытался подчеркнуть *приближение* чуда, объединив в картине взволнованных и умиротворенных персонажей. Как и в случае с «Воздвижением Креста», Рембрандт включил себя в число изображенных: это он, одной рукой хватаясь за штаг, а другой придерживая шапку, глядит прямо на зрителя. Соседство его синего кафтана с желтым одеянием, в которое облачен персонаж непосредственно у него за спиной (ван Мандер настоятельно рекомендовал сочетать эти цвета), привлекает внимание к неподвижной позе человека в желтом, тихо ссутулившегося посреди хаоса, криков товарищей, воя ветра, бушующих волн. Справа от них страх апостолов претворяется в ту драму жестов, которая была фирменным знаком Рембрандта. Вот руки, сложенные в молитве; вот другая рука, изображенная в резком перспективном сокращении, простертая куда-то вдаль; вот еще одна рука, грубо разворачивающая Иисуса, дабы Он узрел гнев и смятение своих учеников. (Как ни странно, в профиль Он напоминает натурщика, с которого написан Плутон для «Похищения Прозерпины»!) Но длани Спасителя, в отличие от рук апостолов, недвижимы: одну Он опустил на колени, другую прижал к сердцу, словно подтверждая исповедание той веры, которой пытается умерить страх своих учеников. Даже погода предстает на картине двуликой: небеса мрачны, исполнены яростного гнева, однако просвет среди бурных, стремительно несущихся туч говорит о близящейся безмятежности и блаженстве.



Рембрандт ван Рейн. Христос, усмиряющий бурю на море Галилейском. 1633. Холст, масло. 160 × 127 см. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон (похищена)

В картинах на исторические сюжеты, созданных в 1631–1633 годах, драма преподносится в предельно сжатом виде. И «Христос, усмиряющий бурю на море Галилейском», и «Похищение Прозерпины», и «Купание Дианы с историями Актеона и Каллисто», и «Похищение Европы» строятся вокруг групп маленьких фигурок, тщательно распределенных в обширном, прихотливо освещенном, изобилующем фантастическими деталями пейзаже. Поскольку Рембрандт выбирал для этих полотен крупный формат, возникал эффект сцены, на которую зритель глядит в бинокль из заднего ряда галерки, а скопления действующих лиц то появляются в мерцающем свете, то вновь исчезают во мраке. Иногда такой

формат использовал и молодой Рубенс, например для картины «Геро и Леандр». Однако фламандский мастер был лучше известен тем, что переносил действие на первый план, чуть ли не в лицо зрителю, обрушивая на него грубо пробивающиеся вперед, написанные в натуральную величину фигуры, заполняющие все гигантское пространство картины, нависающие над «порогом» рамы и так и норовящие выпасть в пространство зрителя или, наоборот, затянуть его в свой мир, охваченный страстями и исполненный физического насилия.

Рембрандт ван Рейн. Проповедь Иоанна Крестителя. Ок. 1634. Холст, наклеенный на дерево, масло. 62 × 80 см. Картинная галерея, Государственные музеи, Берлин

Рембрандт не вовсе отказался от прежде излюбленного формата. На его «Проповеди Иоанна Крестителя», написанной в 1634–1635 годах, предстает Амстердам, притворяющийся Израилем, «всемирная ярмарка», изобилующая экзотическими персонажами: вот турок в тюрбане, вот африканец в затейливом головном уборе, вот американский индеец с луком и стрелой. Однако, подобно небольшому числу других гризайлей этого периода, например «Се человек» и «Иосиф, толкующий сны», она задумывалась как предварительный эскиз для офорта. Следуя давнему обыкновению Рубенса, Рембрандт намеревался подготовить детальные эскизы маслом, которые предстояло

вырезать и напечатать его собственным граверам и офортистам. Однако по каким-то причинам Рембрандт так и не нашел своего Ворстермана или Понтиуса, которому мог бы доверить эту работу. По двум монохромным этюдам, «Снятию с креста» и «Се человек», действительно были изготовлены офорты, но «Иосиф» и великий «Иоанн Креститель» так и остались набросками маслом. Если Рембрандт в конце концов осознал, что никто не повторит в офорте оригинальность, утонченность и смелость подлинника, то он оказался совершенно прав.

Рембрандт ван Рейн. Проповедь Иоанна Крестителя (фрагмент)

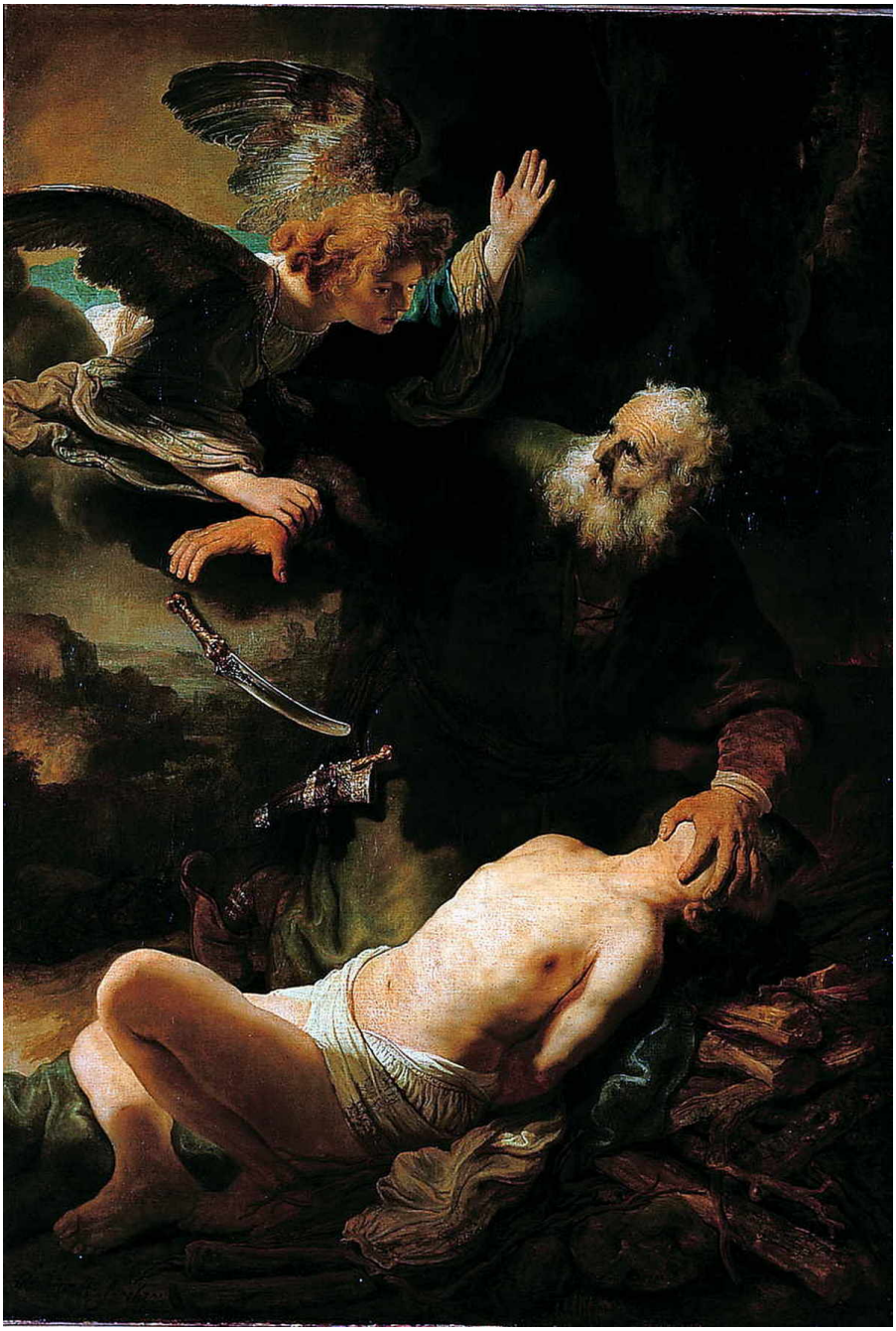
И вот в 1635 году совершенно внезапно исторические полотна Рембрандта обретают рубенсовские черты. Они начинают не только тяготеть к рубенсовскому формату, но и потрясать своим невиданным физическим напором. Подобно лучшим живописным драмам Рубенса, они являют собой спиральные вихри выгнувшихся торсов, замерших на холсте в акробатических позах тел. Неудивительно, что и Рембрандт, а до него и Рубенс ориентировались на мастера рисунка, непревзойденного в создании таких живых водоворотов, – Караваджо. Рубенс совершенно точно видел в капелле Контарелли римской церкви Сан-Луиджи деи Франчези великий цикл Караваджо, посвященный житию святого Матфея, и перенес взвихренную арку

ангельских крыльев и взметнувшихся одеяний на собственные две версии «Жертвоприношения Авраама». На более позднем варианте, выполненном для потолка церкви иезуитов в Антверпене, патриарх намерен заколоть собственного сына, уже возлежащего на хворосте, сдвинув одну показанную в перспективном сокращении ногу с жертвенника, и все композиционное решение этой сцены, особенно изливающиеся на Авраама и предотвращающие убийство лучи Божественной энергии, весьма напоминает *обоих* Микеланджело (Буонарроти и Караваджо). Рембрандт видел гравюру, выполненную в 1614 году Андрисом Стоком с более ранней версии рубенсовского «Жертвоприношения Авраама»[444], или даже владел ее копией, а возможно, вспомнил и вариант этого сюжета, написанный его учителем Питером Ластманом в 1612 году: у Ластмана ангел, заимствованный с картины Караваджо, не возлагает руку на запястье Авраама, а скорее жестикулирует, а на заднем плане дымится зловещий жертвенный костер.

Питер Пауль Рубенс. Жертвоприношение Авраама. 1620. Дерево, масло. 49,5 × 64,6 см. Лувр, Париж

Хотя на первый взгляд Рембрандт в своей версии этого сюжета следует за Ластманом и Рубенсом, изменения, которые он вносит в их композицию, свидетельствуют о незаурядном драматургическом даре. В центре картины вновь «пантомима»

рук. Правая рука ангела, написанная необычайно плавными, почти прозрачными мазками, возлежит на огромной смуглой кисти Авраама. Кроме того, у Рембрандта Авраам не удерживает сына за голову и повязка не соскальзывает с глаз Исаака, обнажая его искаженное от ужаса лицо; вместо повязки Авраам делает жест, одновременно исполненный нежности и беспощадной жестокости, полностью закрывая лицо сына рукой и почти задушив. В этом театре жестов находится место и жертвенному ножу, который Рембрандт, как всегда, выписывает в мельчайших деталях и который изображает в свободном падении, указующим острием на горло беспомощного отрока, приковывающее взор созерцателя.



Рембрандт ван Рейн. Жертвоприношение Авраама. 1635. Холст, масло. 193 × 133 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург

Разумеется, Рембрандт, подобно своим предшественникам-католикам (Караваджо, Ластману, Рубенсу), вполне отдавал себе отчет в том, что христианская традиция видела в жертвенном

Исааке предвосхищение кровавой жертвы Распятия, которую принесет Бог Отец, обрекая на муки и гибель Сына. Неизвестный заказчик, для которого была написана картина (и ее копия, находящаяся в Мюнхене), явно осознавал, что этот подтекст есть важная составляющая ее религиозных коннотаций. Однако, как обычно, трудная задача, которую поставил себе Рембрандт, будучи в этом отношении достойным наследником и Караваджо, и Рубенса, заключалась не в передаче доступных лишь посвященным оттенков конфессиональной иконографии. Его целью было приблизить Священную историю к человеку, способному различить в ней те же радость, горечь, разочарование, что он испытывает в обыденной жизни. В кальвинистском мире, где беспрекословное повиновение неисповедимой воле Творца снова и снова превозносилось как неотъемлемый признак истинной веры, испытание отца, которому Господь повелевает убить сына, ниспосланного ему в старости, воспринималось с исключительной серьезностью. Однако картина Рембрандта исполнена не столько протестантского рвения, сколько отцовской скорби. Он только что потерял собственного младенца. Ему не требуются проповеди о необходимости подчинения жестокому Господнему закону. Однако ему хочется верить в милосердие Божие, и потому он придает испуганному и гневному лицу Авраама взгляд безумца, выпущенного на поруки из преисподней.

Рембрандт ван Рейн. Похищение Ганимеда. 1635. Холст, масло. 171 × 130 см. Галерея старых мастеров, Дрезден

Какую бы религию Рембрандт ни исповедовал тайно или явно, он хорошо знал, каким именно образом христианская доктрина поставила себе на службу не только Ветхий Завет, но и языческую литературу Античности. Так, в «нравоучительных» версиях «Метаморфоз» Овидия, имевших хождение в Нидерландах, даже самые невероятные сюжеты были снабжены назидательными христианскими поучениями и сентенциями. Учитель Рубенса Отто ван Вен издал сборник эмблем, представляющих победу Божественной любви над любовью

мирской[445]. А Карел ван Мандер включил в издание своей «Книги о художниках» 1604 года перевод поэмы Овидия на голландский, должным образом подчищенный и выхолощенный с учетом потребностей протестантов. Но даже в этом случае трудно вообразить миф менее подходящий для наставления христиан, чем история троянского царевича, пастуха Ганимеда, унесенного Зевесовым орлом на Олимп, где он сделался виночерпием и возлюбленным царя богов. К счастью для интерпретаторов, стремившихся любой ценой христианизировать античные мифы, существовала и малоизвестная традиция, которая в духе Платона рассматривала вознесение Ганимеда на Олимп как бегство чистой души из развращенного и низменного земного мира в Царство Небесное[446]. Выходит, оставалось внести лишь небольшие коррективы: заменить Отцом Небесным известного своей ненасытной чувственностью Зевса – Юпитера. Ганимед, призванный к своему отцу, сохранял чистоту и, возможно, даже являл прообраз самого Спасителя! Однако в этой новой, христианизированной версии мифа Ганимед – хорошенький, стройный отрок был бы неуместен. Вместо этого в сборниках христианских эмблем он предстает в облике херувима, летящего на благодушной птице, а ножки его свисают по бокам орлиного тела, точно с карусельной лошадки.

Но у Рембрандта Ганимед, по-видимому, нисколько не наслаждается полетом. Рот его широко разверст, он явно зашелся в истошном вопле и обмочился от страха, выпуская на быстро удаляющийся город внушительную струю. С точки зрения Кеннета Кларка, это был еще один выпад Рембрандта в адрес классической традиции, хотя тут он, по мнению именитого искусствоведа, стал в позу скорее пуританина, нежели мужлана. Как полагал Кеннет Кларк, эта картина 1635 года содержит в себе «протест не только против античного искусства, но и античной морали и их сочетания, господствовавшего в Риме XVII века» и представленного, в частности, столь печально известным обожателем Ганимеда, как Микеланджело[447]. Однако я бы сказал, что Рембрандт ставит себе цели куда более честолюбивые, чем просто осмеять воспевание педерастии, почерпнутое из греческих мифов. Рембрандт обладал энциклопедическими познаниями и потому не мог забыть астрологическую легенду, согласно которой Ганимед был обращен в созвездие Водолей. Рембрандт словно наслаждается собственным озорством, указывая на эту эзотерическую деталь всякому, кого шокировало самое знаменитое мочеиспускание в исторической живописи Северной Европы. Вполне вероятно, как утверждает Маргарита Расселл, что ему была известна знаменитая брюссельская статуя

«manneken pis» работы Франсуа Дюкенуа, во всяком случае, он мог видеть ее на гравюрах, а в описи его имущества, распродаваемого за долги, упомянуты писающий путто, а также резное изображение плачущего купидона, который, по мнению некоторых искусствоведов, мог послужить моделью для Ганимеда и скованного Эрота на картине «Даная», написанной год спустя[448]. Во Фландрии Рубенс наверняка выпил не одну кружку «ангельской мочи», ведь такие популярные напитки, как пиво и вино, неизменно превозносили, называя «pipi d'ange» или даже «pipi de Jésus».

Рембрандт ван Рейн. Добрый самаритянин. 1633. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Зная античную литературу не хуже Священного Писания, Рембрандт руководствовался ученым педантизмом не в большей степени, нежели благочестием. Если его часто занимали античные образы, то скорее приземленный Плавт, нежели

метафизически возвышенный Платон. В конце концов, он уже создал два офортных изображения мочащихся мужчины и женщины, и при всем желании в этих предельно откровенных гравюрах, запечатлевших ниспадающую сверху струю и грубо расставленные ноги, нельзя усмотреть ничего духовного. Как это ни парадоксально, вульгарные образы, совершенно сознательно включенные Рембрандтом в композиции на высоконравственные библейские сюжеты и потому кажущиеся особенно неуместными, столь шокировали искусствоведов, что они бросились подыскивать им строгие и чопорные ученые объяснения. Так, например, пес, беззастенчиво и обильно испражняющийся на ярко освещенном переднем плане офорта 1633 года «Добрый самаритянин», был объявлен символом низменной жизни, очищаемой и возвышаемой достойными деяниями таких вот «добрых самаритян»[449]. Однако та же исследовательница, что пытается найти «разумное иконографическое объяснение» присутствию собаки на офорте, отмечает несомненное наслаждение, с которым Рембрандт запечатлевает выделительные процессы, и продолжает: «С трудом удерживающий равновесие, отчетливо тужащийся, забывший обо всем на свете, кроме испражнения, пес в „Добром самаритянине“ остается одним из самых симпатичных и правдиво изображенных созданий во всем творческом наследии художника»[450].

Рембрандт ван Рейн. Ребенок, бьющийся в истерическом припадке. Ок. 1633. Рисунок. Бумага, перо, кисть, мел. Кабинет гравюр, Государственные музеи, Берлин

Именно испражняющиеся собаки и мочащиеся Ганимеды принадлежали к числу деталей, чрезвычайно расстроивших самозваных блюстителей хорошего вкуса, которые объявились в голландском искусстве в конце XVII века, включая бывшего ученика Рембрандта Самуэля ван Хогстратена. В постоянном стремлении Рембрандта подмечать приземленные, грубые подробности обыденной жизни они видели инфантильную вульгарность, совершенно несовместимую с высоким поприщем

живописца. И отнюдь не ошибались, утверждая, что Рембрандт возвращается к старинной северной раблезианской традиции, без колебаний сочетавшей возвышенное и низменное в одном произведении. Вероятно, Рембрандт, как и драматург Бредеро, тяготел к этой давней традиции не потому, что был безнадежным консерватором и упрямым ретроградом, а потому, что в ней его привлекало широкое понимание человеческого начала и то откровенное уважение, которое она испытывала не только к духовным, но и к телесным, животным аспектам человеческой жизни. Подобное мировосприятие нисколько не стыдилось низменных сторон существования и не отворачивалось от них конфузливо. Напротив, оно даже могло над ними посмеяться. На подготовительном эскизе к «Ганимеду» изображены родители похищенного дитяти, причем отец смотрит на небо в некое подобие телескопа, а значит, Рембрандт имел в виду происхождение созвездия Водолей, подателя зимних ливней. Поэтому серебряная струя, испускаемая Ганимедом, – это благословение. Он мочится на землю и тем самым возрождает ее к жизни. Золотая сперма Юпитера, изливаемая на девственную Данаю, – это семя героического века.

Смертные и бессмертные свободно общаются на его полотнах и гравюрах. Выходит, Рембрандт не только не видел ничего дурного в том, чтобы изображать рядом с классическими античными героями амстердамских прохожих; более того, он осознавал, что без этого мифы навсегда уйдут из современной жизни и постепенно умрут. Подобный урок ему тоже преподал Рубенс. Ведь хотя фламандский мастер неизменно прибегал к своему архиву зарисовок античной скульптуры и ренессансного искусства, его работы не производили бы яркого впечатления, если бы он не изображал на исторических полотнах и своих соотечественников, лица которых подсмотрел на рынках и в тавернах, в церквях и на улицах Антверпена. Рембрандт пошел еще дальше и стал растворять классических персонажей в гигантской «человеческой комедии», которую представлял в своих графических работах. Разумеется, искаженная горем маска рыдающего Ганимеда отчасти навеяна плачущими херувимами, но вместе с тем Рембрандт написал ее «naer het leven» – с натуры. Воссоздавая на холсте миф о Ганимеде, Рембрандт вновь готовился стать отцом. Поэтому, хотя и не стоит проводить слишком очевидные параллели между жизнью и искусством, совершенно естественно, что его опять заинтересовала мимика и язык тела, свойственные маленьким детям[451].

Рембрандт ван Рейн. Иаков, ласкающий Вениамина. Ок. 1637. Офорт, первое состояние. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Около 1637 года, когда Саския вновь ждала ребенка, Рембрандт выполнил прекрасный офорт, известный под названием «Иаков, ласкающий Вениамина»: маленький сын, которому Рембрандт придал чудесные черты, опирается на колени отца, смеется чему-то, чего мы не видим, ерзает, ставит одну пухлую ножку на другую. Это работа художника, которого мир совсем юных (и мир совсем старых) интересует куда больше, чем стандартные иконографические модели младенцев и старцев. Младенец Ганимед описан с точностью и откровенностью, которой недостает классическим барельефам, статуям мочащихся

мальчиков, украшающих фонтаны, одухотворенным купидонам из сборников эмблем и изображениям покойных деток, в облике крылатых херувимов парящих над головой родителей на семейных портретах. Ганимед Рембрандта – настоящий маленький мальчик, начиная от внушительных размеров мошонки, мясистых ляжек и толстенького, в складочках, животика и заканчивая вздернутым носом, пухлыми щечками и кудрявым затылком. В конце концов именно земное наслаждение, с которым создан и этот образ, и «Даная», не позволяет интерпретировать их как однозначную аллегорию незапятнанной добродетели. Возможно, Рембрандт держал в памяти откровенно чувственные версии этого сюжета, написанные Корреджо и Рубенсом. Однако, подобно тому как он поступил с «Сусанной», превратив традиционный объект желания в сложный образ стыда и сопротивления, он подчеркнул, что вздымаемый в воздух младенец не примирился со своей участью. Может быть, он исполняет роль Чистой Души, отчаянно цепляющейся за горсть вишен. Может быть, он – Водолей, податель дождя и новой жизни. Однако Рембрандт показывает, как он восстает против своей судьбы. Если это полет, долженствующий завершиться преображением, Ганимед предпочел бы сойти.

IV. Письмена на стене

Чума собирала обильную дань, с каждым днем унося все новые и новые жертвы. В Лейдене, родном городе Рембрандта, она уничтожила около трети населения, а в Амстердаме, прежде чем пойти на убыль, – почти четверть. Проповедники заявляли, что моровые поветрия обрушивает на грешников в своем праведном гневе Иегова. Чума есть карающий бич, терзающий спину погрязших в пороке, заслуженное наказание за идолопоклонство и безбожную страсть к золоту. Проповедники зачитывали своей невнемлющей пастве главы Священного Писания, повествующие о судьбе Израиля и Иудеи, возлюбленных Господом, но прогневивших Его своей развращенностью, тщеславием и гордыней. Они преисполнились высокомерия и потворствовали собственным страстям, они взяли священные сосуды из храма Иерусалимского и святотатственно осквернили нечестивым обжорством. Они опьянялись собственной надменностью. Смотрите, что творите, призывали проповедники. В своем отражении на стенке золотого кубка вы узрите запятнанную душу. Отриньте жареных павлинов.

Рембрандт ван Рейн. Пир Валтасара. Ок. 1635. Холст, масло. 167,6 × 209,2 см. Национальная галерея, Лондон

Поэт и драматург Ян Харменс Крул, портрет которого написал Рембрандт, опубликовал несколько произведений, где яростно атаковал страсть к роскоши и предупреждал о ее последствиях[452]. Поэтому не исключено, что в 1635 году Рембрандт создал свой невероятный «Пир Валтасара» для столь же сурового и непреклонного в своем аскетизме клиента, который хотел постоянно иметь перед глазами эффектное и зрелищное напоминание о гибельности мирской власти и роскоши. История Валтасара, излагаемая в главе пятой Книги пророка Даниила, обыкновенно воспринималась как предостережение от пышных, изобильных пиров. Так, маньерист Ян Мюллер для своей версии этого сюжета, написанной в 1597–1598 годах, заимствовал элементы «Тайной вечери» Тинторетто, украшающей венецианскую церковь Сан-Джорджо Маджоре: ряд длинных столов, освещенных свечами и служащих композиционной доминантой картины[453]. Полотно Рембрандта блистает золотом еще ярче, чем «Даная», созданная примерно в это же время. Однако в этой картине на историческую тему золото оказывается уже не благословением, а проклятием, оно не столько сияет, сколько распространяет вокруг страшную заразу; ее словно излучают и пышные одеяния царя, и зловеще сверкающие золотые

сосуды, захваченные правителем Вавилона в храме Иерусалимском и осквернённые на пиру.

Библия говорит о том, что Валтасар пил из похищенных священных сосудов «со своими вельможами, женами и наложницами». Чтобы дать представление о размерах огромного пиршественного зала, Рембрандт мог прибегнуть к своему прежнему приему, расположив группы небольших фигурок в глубоком, напоминающем пещеру пространстве. Однако, ограничившись несколькими обособленными крупными фигурами, включая самого царя, и почти притиснув их к краю полотна, так что они едва не выпадают в пространство зрителя, Рембрандт действительно сумел усилить ощущение зловещей тесноты. На этой вечеринке нет запасного выхода.

А еще этот Вавилон очень похож на Утрехт. Именно у утрехтских караваджистов: ван Бабюрена, Тербрюггена и Хонтхорста – Рембрандт заимствовал своих пирующих язычников, «вельмож, жен и наложниц» царя. Куртизанка в жемчугах и страусовых перьях, сидящая на краю слева, выделяется своим силуэтом на сияющем фоне, а ее неподвижность, как и в случае со сгорбившимся персонажем, представленным со спины на картине «Христос, усмиряющий бурю на море Галилейском», подчеркивает потрясение и взволнованность остальных участников пира. Призрачная красавица, лицо которой оставлено в подмалевке, перебирает пальцами по флейте и наблюдает за нами; она тоже заимствована из стандартного репертуара утрехтских живописцев, умевших придавать назидательным сюжетам чувственную привлекательность. Однако бархатистый пунцовый наряд и нагие плечи женщины справа, в страхе отпрянувшей от загадочного видения и расплескивающей вино из золотого кубка, словно сошли с картины эпохи расцвета итальянского Ренессанса; особенно разительно ее фигура напоминает «Похищение Европы» Веронезе в венецианском Дворце дожей, копию которого Рембрандт видел в амстердамской коллекции своего покровителя Йохана Хёйдекопера[454].

Однако все остальное, прежде всего театр жестов, еще более важный для понимания всего живописного нарратива, чем в «Аврааме», – результат визуальных ухищрений самого Рембрандта. Жест, который в ужасе делает Валтасар, словно отталкивая чертящего загадочные письмена призрака, – это зеркальное отражение образа Данаи, которая поднимает руку, приветствуя возлюбленного (особенно в первоначальной версии, где она не вскидывала руку так высоко), и образа Авраама, занесшего руку над беспомощным отроком. Наиболее драматичное действие (исключая движения перстов, чертящих

письмена на стене) сосредоточено в пределах параллелограмма, образованного правой кистью Валтасара, которой он невольно опирается на золотое блюдо, подробно выписанным шитьем его тюрбана, его простертой левой рукой и багряным рукавом и рукой наложницы. Это полотно (как и многие другие обсуждавшиеся выше картины) было обрезано по краям, поэтому приходится сделать усилие и вообразить, как оно слегка вращается по часовой стрелке, чтобы создалось полное визуальное ощущение хаоса и персонажи на наших глазах стали падать со своих мест, а вино – выливаться из кубков.

Этот холст также можно считать одним из наиболее ярких опытов Рембрандта в изображении сильных чувств, «affecten», прежде всего потрясения, написанного на лицах пирующих, приоткрывших рот от изумления, и в первую очередь самого Валтасара: его освещает призрачный свет, глаза у него, как у апостолов на картине «Ужин в Эммаусе», почти вылезают из орбит. Точно передавая библейский текст, Рембрандт подчеркивает, сколь недолговечны и мимолетны приметы бренного мира: и драгоценные металлы, и земные удовольствия, и могущественные царства. Чтобы добиться этой цели, ему, как это ни парадоксально, пришлось сделаться натюрмортистом; для начала он нанес на холст необычайно темный подмалевок, позволяющий сделать фактуру твердых объектов и жидкостей: проливаемого вина, лопнувших фиг и виноградин – эмблем разврата, пышно расшитой парчи – сияющей и особо чувственной. Не в последний раз Рембрандт превращается в искусного ремесленника, подобного своему другу, серебряных дел мастеру Лутме, чеканные, богато украшенные блюда и кубки которого Рембрандт часто изображал на своих полотнах на исторические сюжеты. Живописную поверхность, создаваемую густым слоем различных оттенков охры, массикота и свинцовых белил на мантии и тюрбане царя, Рембрандт умело преображает в сияющую отраженным светом ткань. Тюрбан мерцает жемчужными переливами. Сверкающие драгоценные камни: оникс, рубины, горный хрусталь, в особенности крупный самоцвет в основании кисточки, свисающей с тюрбана, – собраны из густых мазков вязкой, тестообразной краски. Однако среди этого буйства ярких, почти рельефно накладываемых цветов Рембрандт со свойственной ему изобретательностью помещает изящные, нежные детали, вроде серьги в форме полумесяца, украшающей мочку царя и ярко освещенной вдоль того края, что находится ближе к призраку. Даже мех на опушке царской мантии в потоке загадочного, вещего света стоит дыбом, точно под действием статического электричества, пробужденного надвигающейся

карой.

Электризирующий эффект материи, пришедшей в смятение и растворяющейся, власти и могущества, уходящих меж пальцев, словно пролитое, расплескиваемое вино, медных и золотых кубков, будто переплавляемых на глазах у зрителя, тем более потрясает, что ужасные письмена *еще не начертаны* на оштукатуренной стене, как указано в Священном Писании. Подобно тому как в «Данае» Рембрандт отказался от банального дождя из монет, заменив его золотистым сиянием, он предпочел изобразить длань, чертящую зловещие знаки: написанная куда более гладко и плавно, нежели руки царя, она появляется из облака и запечатлевает на стене письмена в ореоле огненного света. Еврейский ученый и издатель Менаше бен Исраэль, сефард, живший по соседству с Рембрандтом на Антонисбрестрат, наверняка посоветовал ему внести в картину дополнительную эзотерическую деталь – расположить еврейские (арамейские) буквы не горизонтально, справа налево, а вертикальными столбцами. Рука изображена *в тот миг, когда она вот-вот* запечатлеет последнюю букву, обрекая царя на гибель той же ночью, как только пророк Даниил истолкует ему смысл видения. Таинственная длань исчезнет в воздухе, а вместе с нею рассеется, как сон, мирская слава и власть царя.

V. Глаза Самсона

Эта картина – ужасный двойник «Данаи», ее отражение в кривом зеркале. Она имеет те же размеры, ту же композиционную структуру, те же основные элементы: полог, отдернутый и впускающий мощный поток света, тело главного персонажа, распростертое перед нами во весь рост, его лицо, четко очерченное на фоне этого яркого сияния. Но в этом свете совершается не зачатие, а уничтожение. Этот свет столь резок и насыщен, что в его лучах различима под газовым рукавом блузы изящная рука Далилы. Этим отраженным светом сияют ее глаза, широко раскрытые в садистическом экстазе. Однако на Самсона этот поток света вместе с местью врагов обрушивается с невероятной силой, и он не видит его. Один глаз он зажмурил в муках, другой его враги выкалывают яванским кинжалом крисом, из пронзенной глазницы бьет струя пурпурной крови, каждая капля которой педантично выписана и ярко освещена художником, а он явно опирался на муштабель, чтобы запечатлеть тончайшие детали. Самсон уже не в силах воспринять этот ослепительный блеск. Его застигли врасплох: в полусне, в

полутьме, опьяненного вином и похотью, – и отныне мир для него окутает мрак.

Конечно, и до Рембрандта этот сюжет использовали множество раз; достаточно вспомнить его собственную картину, два полотна Ливенса и два – Рубенса. Однако история живописи не знала ни одного холста, на котором столь беспощадно и подробно была бы запечатлена троякая гибель героя, утрачивающего и потенцию, и зрение, и силы[455]. Мы ощущаем всю тяжесть этого рокового мига, созерцая изображенные Рембрандтом скобяные изделия. Цепи столь жестоко впиваются в запястья пленника, что на них вот-вот выступит кровь. Рукоять криса, который Рембрандт, великий ценитель оружия и экзотических предметов, вероятно, купил для своей коллекции, богато украшена чеканкой, его извилистый изящный клинок, выписанный с абсолютной точностью, словно поворачивается, глубоко проникая в глазницу поверженного героя. Ножницы, которые сжимает в руке торжествующая Далила, поблескивают в потоке яркого света. На беспомощного пленника вот-вот наденут наручники. Один из филистимлян рукой в латной перчатке хватает распростертого гиганта за бороду. Шлем падает с головы воина, который опрокинул на себя Самсона и, лежа под его телом, удерживает его на спине за горло удушающим приемом.

Рембрандт ван Рейн. Ослепление Самсона. 1636. Холст, масло. 205 × 272 см. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне

Конечно, искусство XVII века любило кровавые сюжеты с нравоучительным подтекстом[456]. Такие художники, как Рубенс, видевшие работы Караваджо и статую Лаокоона, считали последнюю классическим примером добродетели, обретаемой через муку, «exemplum doloris». И Рубенс был отнюдь не одинок в своей любви к образам столь страшным, исполненным множества столь отвратительных подробностей, что даже сегодня, в наш век обильно выпускаемых на экранах и мониторах внутренностей и разбиваемых голов, тяжело на них смотреть. Тем труднее избавиться от ощущения, что этот благороднейший из живописцев наслаждался, создавая самые ужасные свои полотна, например гигантскую картину для церкви иезуитов в Генте, изображающую мученичество святого Ливина. Святой, по бороде которого струится кровь, взирает, как его вырванный с корнем язык болтается в клещах мучителей и вот-вот сделается добычей жадной своры голодных псов. Красноречие уст, которые обрекла на безмолвие варварская жестокость, подвигло Рубенса создать несколько наиболее запоминающихся и наиболее жутких образов во всем его наследии. Кроме святого Ливина, он написал незабываемого святого Иуста из Бове, отрока-мученика, который держит в руках собственную отрубленную голову, выставляя на всеобщее обозрение ужасные, натуралистично выписанные раны на шее, и зловещий эффект от этого полотна лишь слегка умеряет тот факт, что голова святого продолжает увещевать язычников, пребывающих в простительном изумлении. В коллекции Фердинанда I Медичи, великого герцога Тосканского, Рубенс видел один из наиболее жутких шедевров Караваджо, «Медузу»; она столь ярко запечатлелась в памяти художника, что он решил превзойти эффект итальянского образца для подражания, «paragone», изобразив отрубленную голову с влажным, скользким срезом шеи и кишащими на полотне змеями (возможно, их написал Франс Снейдерс, которому Рубенс доверял выполнять самые зловещие и ужасные детали); они сами собою зарождаются в кровавой слизи и, не зная покоя, извиваются, спариваются, бросаются друг на друга и издыхают, иногда все это – одновременно. В своей автобиографии Константин Гюйгенс упоминает, что в 1629–1631 годах копия этого знаменитого шедевра находилась в собрании его друга, амстердамского купца Николаса Сохира. Если учесть склонность образованных голландцев ко всему жуткому и зловещему, а также их любовь к каламбурам, страшная «Медуза», по всеобщему мнению, как нельзя более подходила купцу, который, женившись на свояченице поэта и драматурга Питера Корнелиса Хофта («Хофт»

по-голландски означает «голова»), переехал в «Дом с головами», названный так по своеобразному архитектурному декору. Часто, и совершенно справедливо, цитируют высказывание Гюйгенса: он, мол, очень рад, что эта картина – в коллекции его друга, а не в его собственной. Однако одновременно он признает, что, если зритель неизбежно испытывает шок, когда с картины совлекают скрывающий ее занавес, сочетание прекрасных женских черт и отвратительных змей «исполнено столь изящно, что воистину нельзя не ощутить естественность и красоту сего жестокого творения»[457].

Питер Пауль Рубенс. Голова Медузы. Ок. 1617. Холст, масло. 68,5 × 118 см. Музей истории искусств, Вена

Создавая «Самсона», Рембрандт в значительной мере ориентировался на другую картину, исполненную небывалой жестокости, – «Прометея прикованного» (с. 241), совместно выполненного Рубенсом и Снейдерсом и удостоенного лейденским поэтом Домиником Баудиусом пышного и цветистого стихотворного панегирика[458]. Надо сказать, что и совместное творение Рубенса и Снейдерса было не первым подобным изображением жуткого и детального насилия: они, в свою очередь, взяли за основу картину, на которой Тициан запечатлел ужасную судьбу титана Тития (в 1560 году это полотно гравировал Корнелис Корт). Пытавшийся подвергнуть насилию нимфу Латону, мать Аполлона и Дианы, Титий в наказание был прикован к скале в Аиде, где две змеи, два стервятника или два орла непрерывно терзали его печень, согласно древним источникам, обитель чувственного влечения. (Этот его орган, как

и печень Прометея, неизменно восстанавливался, чтобы вновь послужить кормом птицам; столь жестокая пытка предусматривалась наказанием.)[459] Показывая в перспективном сокращении сжавшийся в комочек жертвенный орган, Рубенс выписывает его не менее тщательно, чем впоследствии Рембрандт – обнажившиеся мышцы на предплечье Ариса Киндта. Не исключено, что, глядя на гравированную копию работы Рубенса и Снейдерса, Рембрандт заметил, как орел глубоко запускает когти в глаз Прометея. Он был наказан за то, что пытался похитить божественный огонь. Однако, согласно теории Платона, которой следовали многие современные Рембрандту справочники и учебники по офтальмологии, например «Хирургия» Карела ван Батена, зрение имело огненную природу (приверженцы Аристотеля, напротив, справедливо настаивали, что стекловидное тело глаза в значительной мере состоит из воды). В стихотворном панегирике Баудиуса упомянуто орлиное око, «преисполненное всепоглощающего пламени». Сопоставление сверкающего глаза птицы и гаснущего огня в тускнеющем взоре Прометея – яркая деталь, которая почти наверняка не ускользнула от внимания наблюдательного Рембрандта и вдохновила его на создание собственного шедевра на ветхозаветный сюжет.

У всех его предшественников: Тициана, Караваджо, Рубенса – гигант беспомощно распростерт вверх лицом, воздев ступни в воздух; своим истерзанным телом он образует диагональ пространства картины и лежит головой к зрителю. Но Рембрандт не только использует свет и цвет так, как никогда бы не пришло в голову его старшим собратьям, но и решительно опровергает основные принципы создания глубины в живописи. Любой автор картин на исторические сюжеты, владеющий хотя бы минимумом профессиональных знаний, исходил из освященного веками предположения, что более светлые фрагменты картины зритель воспринимает как более близкие, а более темные – как более удаленные[460]. Однако Рембрандт прибегает к гениальному и дерзкому приему, располагая наиболее ярко освещенные участки картины на заднем плане; поэтому кажется, будто Далила бросается в бегство, чтобы не стать свидетельницей жуткой сцены пыток в сияющей глубине картине. (Впоследствии, внося изменения в первоначальный вариант, Рембрандт сделает этот задний план еще ярче.) Торжествуя возмездие, сжимая в руке добычу – остриженные кудри Самсона, она выбегает из пещеры в направлении, обратном тому, в котором распростерто тело великана и в котором движутся его мучители, бросающиеся на его торс и голову. В результате, благодаря этим противоположно направленным движениям, в картине воцаряется некая

маниакальная энергия. А все неудачные, неловкие детали: руки воинов, показанные в чрезмерном ракурсе, небрежными мазками наложенная краска на отороченном мехом кафтане филистимлянина с алебардой – лишь усиливают это ощущение бешеной жестокости. Картина Рембрандта в большей степени, нежели ее непосредственный предшественник «Прометей», напоминает рубенсовские сцены охоты на львов, с их хаосом насилия и боли. В 1629 году Рембрандт создал офорт с подобной сценой охоты, на котором всадник заносит копье, чтобы пронзить им голову хищника примерно так же, как мучитель заносит алебарду над головой Самсона. (Следует вспомнить, что львы играли решающую роль в истории этого ветхозаветного персонажа.) Однако Рембрандт накладывает краску на холст в более агрессивной и грубой манере, чем Рубенсу могло хотя бы помниться. Рембрандт неоднократно возвращался к «Самсону», изменяя положение некоторых персонажей и отказавшись от изначальной гладкости, чтобы стиль письма максимально соответствовал сюжету. На картине есть детали, изображающие страдания Самсона: скрюченные от боли пальцы на ногах, зубы, стиснутые в пароксизме муки, – где краска кажется нанесенной на холст ударами ножа или кинжала.

Грубая физическая энергия, царящая в пространстве «Самсона», разительно отличала его от стандартных барочных картин на исторические сюжеты, гладких, плавных и едва ли не подражающих антверпенским и итальянским мастерам. Разумеется, Рембрандт стремился не просто создать новую, кровавую и жестокую живописную драму насилия, а воплотить свою изначальную идею искупления через страдание. Искусствоведы издавна предполагали, что именно «Ослепление Самсона» 12 января 1639 года Рембрандт преподнес Гюйгенсу, желая добиться его расположения и ускорить выплату гонорара за цикл «Страсти Христовы», и дал совет «повесить ее так, чтобы на нее падал яркий свет и чтобы ее можно было оценить по достоинству еще издали»[461]. Если Рембрандт действительно подарил Гюйгенсу «Самсона», то его друг и покровитель воспринял картину как изображение искупительной жертвы, мига, когда трагический герой платит страшную цену за гордыню, тщеславие и похоть.

Иными словами, Самсона постигла кара за нравственную слепоту. Но теперь, лишившись зрения, он мог увидеть мир в его истинном свете.

Такая мысль красной нитью проходит и в собственном стихотворении Гюйгенса «Ooghen-troost», опубликованном спустя одиннадцать лет после создания «Самсона», однако написанном в

тридцатые годы XVII века. В заглавии Гюйгенс использует метафору своего излюбленного типа, ведь так именовалась по-голландски трава ефразия, или очанка лекарственная, яркие цветы которой, в соответствии со средневековым «учением об аналогиях», основанном на внешнем сходстве растения и его благодетельных свойств, долженствовали исцелять от помутнения зрения. Так, в одном типичном и вызывающем некоторые сомнения рецепте, составленном на исходе Средневековья, рекомендовалось смешать очанку с репейником, полынью, кровохлебкой, буквицей и, для пущего эффекта, с «мочой целомудренного отрока»[462]. Однако слово «ooghen-troost», имеющее и другое значение: бальзам для глаз, утешение для взора, – относилось не только к примочкам, но и к совету, который Гюйгенс в форме нравоучительной поэмы давал дочери своего старого друга Лукреции ван Трелло, утратившей зрение на одном глазу, возможно в результате глаукомы[463].

Гюйгенс утешает Лукрецию совершенно бесстрастно, хотя в безупречном неостоическом вкусе. Прими свою судьбу. Такова неисповедимая воля Божия. То, что представляется жестоким ударом и испытанием, может оказаться стезей к самосовершенствованию. Проклятие таит в себе особый дар: способность различать «falsa bono» и «falsa mala», ложное благо и ложное зло, внешнее и внутреннее зрение. Частично потерять зрение, поучал Гюйгенс Лукрецию, означает лишиться именно того, что представляется наиболее привлекательным внешне, однако, подобно блеску золота или телесному соблазну, ведет нас к скорби и греху.

Основную часть поэмы Гюйгенса составляло перечисление «воинства слепцов», то есть тех, кого прежде всего соблазнило колдовство прелестных зрелищ: скряг, любовников, правителей, ослепленных властью, и, не в последнюю очередь, художников, которых автор подвергает особенно язвительной критике. По мнению Гюйгенса, они заслуживают троякого упрека: во-первых, потому, что дерзают изображать истинный облик вещей, а в действительности лишь воспроизводят их поверхностное обличье, во-вторых, потому, что безрассудно тщатся подражать замыслу Творца, и, в-третьих, потому, что в своей глупости святотатственно притязают называть пейзаж или пригожего человека «schilderachtigh», «картинным», «живописным»! Гюйгенс едко замечает, что это картина должна показать себя достойной творений Божьих, дабы заслужить похвалу, а не наоборот. Парадоксальным образом, подобно тому как утрата одного способа восприятия мира усиливает другой, частичная потеря зрения избавляет смертных от этих безумных оптических

иллюзий и обманов, побуждая их сосредоточиться на «binnenwaarts zien» – внутреннем зрении.

Рембрандт ван Рейн. Исцеление слепого Товита. Ок. 1645. Бумага, перо коричневым тоном, белая гуашь. Музей искусств, Кливленд

На первый взгляд может показаться странным, что Гюйгенс, в своем подробном сравнении Ливенса и Рембрандта зарекомендовавший себя столь проницательным и тонким, безупречно анализирующим живописные детали знатоком, обрушился с гневными обвинениями в адрес предательского зрения[464]. Однако у протестантских гуманистов самый глубокий интерес к исследованию зрения и радость от созерцания природы и предметов искусства нередко сочетались со скорбным недоверием к этому приятному способу познания мира, который в конечном счете не позволял обрести те истины, что открывались

внутреннему взору. С особым подозрением протестантские гуманисты относились к католической Контрреформации, всячески поощрявшей зрелища, поскольку они позволяли душе испытать мистический восторг, а через него достичь Божественного откровения. Сам Гюйгенс примыкал к древней традиции, начало которой положил святой Павел и которая находит наиболее яркое отражение в тех фрагментах «Исповеди» Блаженного Августина, где автор отвергает соблазны зрения. «Глаза любят красивые и разнообразные формы, – пишет Блаженный Августин, – яркие и приятные краски. Да не владеют они душой моей; да владеет ею один Бог». «Сам[ому] цар[ю] красок, солнечн[ому] свет[у], заливаю[щему] все, что мы видим» Августин приписывал демоническую природу и полагал, что он совращает доброго христианина с пути праведного. *Истинный* же свет, продолжает он, это свет, «который видел Товит, когда с закрытыми глазами указывал сыну дорогу жизни и шел впереди него ногами любви, никогда не оступаясь»[465].

Рембрандт ван Рейн. Ангел, покидающий Товию и его семейство. 1637. Дерево, масло. 68 × 52 см. Лувр, Париж

Поэтому нас не должно удивлять, что одновременно с тремя картинами на тему истории Самсона, в том числе ужасным и незабываемым «Ослеплением», Рембрандт продолжал иллюстрировать Книгу Товита, которая по-прежнему обладала для него немалой притягательностью. Все творчество Рембрандта есть нескончаемый диалог между внешним и внутренним зрением, между блеском неумолимой в своей твердости металлической поверхности мира и уязвимостью смертной плоти, между вульгарной *зрелищностью* золотого Валтасарова царства и внезапным *видением*, в котором предстает его гибель. Пройдет еще двадцать пять лет, и Йост ван Вондел и его друг Джон Мильтон напишут свои версии истории Самсона, в которых

ослепленному герою будет даровано пророческое внутреннее зрение. В том же самом 1660 году, когда Рембрандт создаст своего чрезвычайно неоднозначного одноглазого Клавдия Цивилиса, Вондел напишет еще две пьесы, созвучные его творению, где пораженные нравственной слепотой персонажи достигают благодати и обретают истину через саморазрушение и слепоту: «Отмщение Самсона» и «Эдип-царь», вариант трагедии Софокла[466]. Самсон у Вондела прямо говорит о том, что его погубила «слепая страсть» к Далиле, а затем о «слепом идолопоклонстве» филистимлян, которое в конце концов и приведет их к падению. Спустя десять лет хор евреев из колена Данова у слепого Мильтона в драматической поэме «Самсон» так воспевает финальное искупление героя:

> А он, лишенный зренья,
> Изведавший весь мрак уничтоженья, —
> Вдруг внутренним исполняясь светом,
> Из пепла пламя прежнее извлек…[467]

Рембрандт ван Рейн. Ангел, покидающий Товию и его семейство. 1641. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

В шестидесятые годы XVII века Рембрандт разработает манеру письма, объединяющую внешнее и внутреннее, телесное и духовное, зрение, манеру, почти столь же обязанную осязанию,

сколь и зрению, и совершенно противоположную зарождающейся моде на жестко сфокусированные, четко очерченные, разноцветные, обведенные твердым контуром формы, сияющие отраженным светом[468]. Однако и за четверть века до этого Рембрандт уже неутомимо и напряженно экспериментировал с обеими этими техниками, запечатлевая истории ослепления и прозрения.

Рембрандт ван Рейн. Возвращение блудного сына. 1636. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Судя по рисунку «Исцеление слепого Товита», хранящемуся в Музее искусств Кливленда, Рембрандт, уже продемонстрировавший весьма профессиональный интерес к анатомии, также ознакомился с офтальмологической литературой, посвященной удалению катаракты. Ведь вопреки установившейся традиции и тексту библейского апокрифа Товия у Рембрандта не смазывает глаза отца рыбьей желчью, следуя

указаниям архангела Рафаила, а ловко манипулирует иглой хирурга-офтальмолога, поворачивая и вращая ее кончик таким образом, чтобы отделить отвердевшую ткань на поверхности роговицы и опустить ее в нижние слои глазного яблока. (На этот сюжет Рембрандт написал картину, однако она дошла до нас только в ученической копии.) Все детали операции (старика удерживают за голову, приподнимают и фиксируют его веко, иглу вводят в глазное яблоко очень осторожно) заимствованы непосредственно из таких медицинских трактатов, как перевод на голландский «Врачебного справочника» («Medecynboek») Освальда Габельковера, выполненный утрехтским доктором Карелом ван Батеном, и «Лечение глазных недугов» («Ophtalmoduleia») немецкого хирурга Георга Бартиша[469]. Выдвигалось предположение, что Рембрандт изобразил операцию столь точно, воспользовавшись советами амстердамского хирурга-офтальмолога Йоба ван Мекерена, ведь подобную процедуру не могли провести обычные хирурги, опыт которых ограничивался удалением желчных камней да накладыванием шин на переломы[470]. Как в случае с искусным вскрытием в исполнении доктора Тульпа, не исключено, что Рембрандта, тоже в своем роде мастера едва заметных, идеально рассчитанных движений, восхищала уверенность и точность, которой требовала эта рискованная процедура.

Однако его версия, запечатленная на рисунке, – это также памятник сыновней нежности, полная противоположность не только «Жертвоприношению Авраама», но и удивительно трогательному офорту 1636 года «Возвращение блудного сына», на котором жалкий, оборванный, истощенный мот и хлыщ, мечтавший наесться из свиного корыта, припадает к груди отца. Хотя в Библии об этом не упоминается, изображая отца с плотно закрытыми глазами (как и на картине 1660-х годов), Рембрандт, по-видимому, хотел сказать, что в старости он ослеп, подобно мельнику Хармену Герритсу. Все эти личные ассоциации и любимые сюжеты объединяет рисунок, изображающий Товита, тем более пронзительный, что в данном случае уже отец должен слепо полагаться на доброту и участливость сына. В его лице читается одновременно расслабленность и напряженность, ведь один уголок рта у него трогательно обвис, в то время как веко над исцеляемым глазом приподнято, а руки судорожно вцепились в подлокотники кресла. Рембрандт вольно истолковал текст апокрифа, чтобы показать семейную сцену. Например, супруга Товии Сарра, изображенная в профиль, у Рембрандта стоит неподвижно, сложив руки на животе, как подобает средневековому идеалу плодовитой жены, однако, согласно

апокрифам, она не присутствовала при исцелении, ибо Товия оставил ее у ворот Ниневии, а сам вернулся к отцу. Верная жена Анна трогательно заботится о Товите, ни дать ни взять сестра милосердия: она взирает на процедуру сквозь очки, держа в руках чашу с водой, чтобы омыть исцеляемый глаз. За правым плечом Товита виднеется фигура архангела Рафаила: сначала Рембрандт нанес ее чернилами, а затем сделал более призрачной, не столь ясно различимой, с помощью тонкого слоя белой гуаши подчеркнув ее потусторонность.

Рембрандт ван Рейн. Товит, спешащий навстречу Товии. 1651. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Прежде всего Рембрандт стремится показать, что тело ангела-хранителя не сотворено из плоти, а соткано из света, обращаясь к финальному эпизоду истории Товита, когда таинственный

незнакомец Азария открывает, что он архангел Рафаил и, выполнив свою миссию, покидает дом Товита в облаке нестерпимо яркого сияния. Рембрандт написал картину на этот сюжет около 1637 года, а 1641-м выполнил офорт, в котором продолжил разрабатывать свой любимый парадоксальный образ ослепительного света. На картине представители разных поколений по-разному реагируют на явление ангела: младшие, в лице Товии и его жены Сарры, чудом исцеленной от одержимости демонами, потрясенно взирают на улетающего ангела, не отводя взгляда, тогда как пожилые супруги, каждый по-своему, прикрывают глаза. В особенности любопытна фигура Товита, распростертого в молитве: его глаза намечены одним расплывчатым, похожим на кляксу, темным пятном, словно напоминающим о долгих мучительных годах слепоты. На более позднем офорте лицо Рафаила не показано, а таинственный свет ослепляет всех членов семьи, в том числе офтальмолога Товию, склоняющего голову в его сияющих лучах.

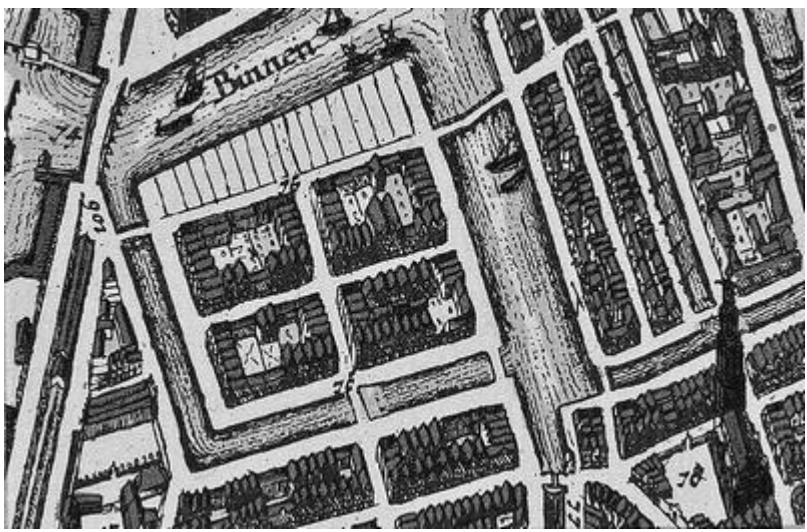
Но даже после этого Рембрандта не перестала привлекать Книга Товита, его любимая притча о физическом и духовном прозрении[471]. Ведь в 1651 году он создал один из самых трогательных своих офортов, изображающий старика в одиночестве, в кухне: он внезапно услышал за дверью голос сына и неуклюже поспешил ему навстречу, умилительный в самой своей неловкости; его правая ступня приподнимается над пяткой домашней туфли, он шаркает ногами, торопясь к двери, он уже опрокинул прялку – символ деловитости и усердия своей добродетельной и многострадальной супруги, он неосторожно наступает на подвернувшегося ему под ноги верного пса. Глаза Товита прочерчены двумя глубокими черными линиями, видимо полученными при работе граббштихелем, от которого на доске остались бархатистые «заусенцы». Тем не менее Рембрандту удалось показать их одновременно зрячими и слепыми, они ведут и направляют Товита, наделяя его скорее не физическим, а внутренним зрением.

Впрочем, оказывается, что этого недостаточно, ведь Товит проходит мимо полуоткрытой двери, которая явно остается справа от него; его ждет столкновение с собственной тенью.

VI. Борьба с Рубенсом

По крайней мере некоторое время, с 1637 по 1639 год, Рембрандт и Саския наслаждались сладкими вкусами и запахами, живя по соседству со «сластной лавкой», на острове Влоинбург, на

восточной окраине города[472]. Их дом выходил на реку Амстел, мимо окон проплывали паруса, покачивались под ветром мачты стоящих на якоре лихтеров, виднелись островные верфи со складами леса. Прямо у задней двери располагалась разгрузочная пристань. Выйдя через переднюю дверь, они попадали на оживленную Ланге-Хаутстрат. Весенним днем, распахнув ставни, они могли слышать хриплые крики чаек, которые ожесточенно сражались за рыбу, украденную из сетей какого-нибудь зазевавшегося рыбака. В двух шагах от них жил Ян ван Велдестейн, владелец соседней сластной лавки «Четыре коврижки», где он же подвизался и главным кондитером. По утрам Рембрандта и Саскию будил густой аромат патоки, распространяемый поднимающимися в печи сладкими булочками и пирогами, обильно сдобренными гвоздикой и засахаренным имбирем.



Ян Блау. Карта Амстердама (фрагмент). 1649. Частная коллекция

Однако своими сластями и своим золотом Влоинбург был обязан поселившимся там евреям. Очищенный тростниковый сахар или сахар-сырец привозили либо из Лиссабона, либо прямо из Бразилии: он считался самым ценным грузом в торговле с Южной Атлантикой, откуда доставляли также изумруды и алмазы, кошениль и индиго, древесину цезальпинии ежовой и табак. К немалой досаде купцов Вест-Индской компании, португальские евреи предпочитали импортировать эти дорогостоящие предметы роскоши, используя капитал, собранный их собственными синдикатами, да еще перевозить эти товары на

собственных кораблях с названиями вроде «Царь Давид»[473]. Не для того двадцать лет тому назад евреям, выходцам с нидерландского юга, из Антверпена, а то и из Испании и Португалии, разрешили поселиться в Амстердаме. Несомненно, дав приют злейшим врагам и жертвам испанцев, отцы города испытали определенное удовлетворение, однако руководствовались не альтруистическими мотивами. Тесные родственные связи, объединявшие тех португальских евреев, что бежали, спасаясь от инквизиции, и тех, что остались на родине, якобы обратившись в иную веру и став «новыми христианами», давали бесценную возможность вывести американский импорт из-под контроля испанцев в сферу голландской транзитной торговли. Поэтому португальским евреям было позволено осесть в Амстердаме и следовать собственным законам и обычаям, при условии, чтобы они не пытались обращать добрых христиан в иудаизм и не спали с ними.

Большинство из первого поколения сефардов почти ничем не напоминали евреев. Сделавшись «новыми христианами»-маранами на Иберийском полуострове, они вынужденно тяготели к конформизму и старались не выделяться в среде христиан. Одни демонстративно ели свинину, другие тайно выполняли религиозные предписания и ограничивались кошерной пищей. Однако за несколько поколений память о неуклонном соблюдении религиозных традиций поневоле стала ослабевать. Мужчины не совершали обрезаний, чтобы не попасть в руки инквизиции. Некоторые религиозные праздники, в особенности Песах, отмечали втайне, тогда как многие другие оказались забыты; впрочем в такие дни, как, например, девятое ава – день траура по разрушенному Иерусалиму и храму, все без исключения евреи искренне предавались отчаянной скорби. Героиню, которая в древности спасла иудеев от преследований персов и амаликитян, почитали под именем святой Эсфири. Однако в глазах раввинов, прибывших в Амстердам из Венеции, Константинополя и Франции, дабы совершать богослужение на новом месте, они оставались сиротами, затерянными в бескрайнем море язычества. Они нуждались в резниках, знающих обычаи, в синагогальных служках, проводящих обрезание в соответствии с религиозными канонами, в учителях древнееврейского и Талмуда, и те не бросили на произвол судьбы своих единоверцев. К тому времени, как Рембрандт и Саския поселились на острове Влоинбург, где проживали восемьсот из примерно тысячи амстердамских евреев, на канале Хаутграхт уже открылись три синагоги и школа, получившая название Эц Хаим, «Древо жизни».

Говоря по правде, появление трех синагог, одна из которых именовалась Неве Шалом, «Обитель мира», и располагалась в помещении бывшего склада, прежде называвшегося «Антверпен», стало результатом такой специфической и весьма яркой черты еврейской культуры, как бесконечные склоки и ссоры. Ожесточенные дебаты по таким вопросам, как загробная судьба грешников в потустороннем мире (например, Исаак Авоав да Фонсека утешал своих соотечественников, объявляя, что Небеса, в своем неизреченном милосердии, даруют прощение всем, а другие утверждали, что грешникам воздастся за все сотворенное в земной жизни зло), развели членов еврейской общины по разные стороны баррикад: евреи ожесточенно ссорились с евреями, захлопывали двери друг у друга перед носом, укоризненно цокали языком, глядя на сбившегося с пути истинного соседа, целые семейства в спешке переходили по мосту каналы, лишь бы не встретиться по дороге в синагогу с погрязшим в ереси знакомцем. Но подлинным вероотступником считался Уриэль Акоста, который отвергал любое религиозное учение, кроме Библии, даже мудрость Талмуда: с ним стали обращаться как с парией, избегали и всячески унижали его, пока он не согласился покаяться и в ознаменование сего получить, стоя у столпа синагоги, тридцать девять ударов плетью, тем самым подвергнувшись обряду экзорцизма. Спустя год, в 1640-м, Акоста покончил с собой.

Однако в 1637 году Рембрандт не мог выбрать лучшего места жительства, чем Влоинбург, всемирный рынок, расположившийся на площади четырех городских кварталов. По внешнему периметру острова и по набережным двух перекрещивающихся каналов, например канала Хаутграхт, дома были облицованы кирпичом, иногда отделывались камнем и принадлежали людям состоятельным. Впрочем, их владельцы не могли сравниться с богатейшими патрициями города: если те исчисляли свой доход в сотнях тысяч, то наиболее преуспевающие евреи – в десятках тысяч. Однако, пока их корабли доставляли в Амстердам заморские товары, они не могли пожаловаться. Они одевались как почтенные амстердамские бюргеры, в черный бархат, фетровые шляпы, а иногда – в атлас, оттеняемый белой льняной рубашкой и кружевом. Они подстригали бороду и носили высокие шляпы. Только послушав, как они говорят по-португальски, слегка подчеркивая дифтонги и нежно смягчая согласные, или зайдя в их дома, где царил аромат розовой воды, и попробовав инжира и миндаля, засахаренного имбиря, малагского изюма и цукатов, которые они импортировали из Марокко и из Америки, из Турции и с Кипра, – можно было понять, что они чем-то

отличаются от своих соседей.

По мере продвижения от набережных Амстела и каналов вглубь острова по узеньким улочкам, «stegen en sloppen», еврейское население становилось все беднее и селилось все скученнее. Дома там стояли по преимуществу деревянные, ведь остров совсем недавно занимали плотники, торговцы древесиной и корабелы, изготовлявшие и подгонявшие детали судов, которые затем собирали на Амстелских верфях. Теперь корабли строили по большей части на берегах реки Зан, а собирали на внешних островах ее русла в больших адмиралтейских доках. Опилки сменила куда более тонкая пыль от ограняемых драгоценных камней и обрезки скатанных табачных листьев. По острову расхаживали цыплята, на редких лугах паслись козы, в узких переулках теснились мясные лавки и пекарни, заведения старьевщиков, хирургов и изготовителей париков. Заглянув в щелку между ставнями в одном доме, можно было заметить, как метранпажи заполняют кассы литерами на древнееврейском, арамейском, испанском и ладино, в другом – как щелкают ножницами портные, отхватывая отрезы ткани, чтобы потом сшить из них молитвенные покрывала-талесы. И уж в самом сердце острова можно было наткнуться на «tedesco» из какого-нибудь варварского немецкого или польского городишка, который представлялся португальским сефардам невежественным и неопрятным, с его-то длинной бородой, еще более длинным кафтаном и кудахчущим гортанным выговором. И уж в самой глуши ночью, в бледном свете уличного масляного фонаря, можно было набрести на трактир, послушать скрипача, выкурить трубку, а еще, хотя об этом и не принято было говорить вслух, найти девицу для утех.

Рембрандт и Саския поселились в еврейском квартале, но не в гетто. Им достаточно было пересечь Амстел по мосту, соединяющему остров с северной частью города, пройти какой-нибудь квартал, и они уже вышли на Брестрат, где слева их поджидал старый дом Хендрика ван Эйленбурга. Зачастую «еврейским» считают и называют облик человека с темными волосами или с пышной белой бородой, заодно щедро наделяя его «семитскими» чертами, на самом деле изобретенными карикатуристами и сделавшимися своего рода клише XIX века; во всяком случае, вряд ли таких людей можно было встретить на улицах Амстердама XVII века, где большинство евреев одевались совершенно так же, как их соседи-христиане[474]. Не исключено, что многие почтенные старцы, запечатленные на портретах и именуемые в музеях Европы и Америки «раввинами», в действительности были достойными христианами. Так, ермолка

указывала на принадлежность к определенной расе и религии не более, чем мягкий фетровый польский колпак, который чаще носили гданьские меннониты, вроде ван Эйленбургов, чем краковские евреи. Даже гравированный портрет человека с широким носом и толстыми губами, в котором принято видеть изображение Менаше бен Исраэля, не имеет совершенно никакого сходства с его достоверным портретом, написанным еврейским художником Шаломом Италией. И наоборот, если бы мы не знали наверняка, что элегантный джентльмен, спускающийся по лестнице, – это еврейский врач Эфраим Буэно, или Бонус, то не сумели бы определить его вероисповедание по платью, лицу или манере держаться.

Однако Рембрандт не мог бы жить в конце 1630-х годов на Влоинбурге, не впитав в какой-то степени богатую и утонченную культуру португальских евреев. В конце концов, он восхищался экзотикой, а его инстинктивное восприятие Священного Писания, в том числе Ветхого Завета, как живой книги могло только усилиться после близкого знакомства с народом, который его создал. Ведь Рембрандт от природы тяготел к экуменизму. Семья его матери исповедовала католичество, семья отца – кальвинизм, с перерывами. Среди его друзей, меценатов и заказчиков кого только не было: ремонстранты и контрремонстранты, меннониты и по крайней мере два еврея. Не исключено, что он входил в немалое число голландцев, которые не принадлежали ни к какой конфессии, а лишь крестили младенцев и хоронили своих близких на освященной земле; впрочем, государство их не трогало. Однако это не означает, что Рембрандт был менее искренним в своей вере, чем Рубенс. Но его вера предполагала драматические сомнения, мучительные искушения, незавершенную борьбу с самим собой, неотступный страх, а не призвание к священному поприщу и не экстатические мученичества. Эту веру подтачивал скептицизм, в сердце ее жили гнев, ощущение ненадежности бытия и отступничество. Чувство, что Священное Писание должно воплощаться в ярких героических образах и тем самым сделаться ближе современному человеку, открывало перед Рембрандтом, которому предстояло вот-вот стать величайшим голландским автором картин на исторические сюжеты, новые возможности, но одновременно вселяло сомнения. Создавая еще две крупноформатные картины, посвященные истории Самсона из Книги Судей, он пребывал в своей стихии, ведь то были драмы измены и гнева. Для «Самсона, задающего загадки на свадебном пире» 1638 года, он бессовестно обобрал «Тайную вечерю» Леонардо, которую видел в гравированных копиях, лишь заменив Христа невестой-филистимлянкой в

богатом и пышном наряде и диадеме. Справа от нее, среди хихикающих и без стеснения ощупывающих друг друга молодых людей и девиц в роскошных одеяниях, он поместил заимствованную у Веронезе красавицу в красном бархате, с обнаженными плечами, фигуру которой уже использовал на переднем плане «Валтасара». А слева от нее Самсон задает своим гостям загадку о льве и пчелах, загибая пальцы и одновременно являя ответ всем своим обликом, подобным льву, и львиной гривой: «Мед собрал пчелиный рой, который вывелся в трупе льва».

Ранняя картина на сюжет из истории Самсона – значительно более оригинальная и странная. Согласно главе пятнадцатой Книги Судей, истинное «действующее лицо» этого эпизода – филистимлянин, тесть Самсона, который отказывается допустить его к жене, когда он хочет передать ей козленка, говоря: «Я подумал, что ты возненавидел ее, и я отдал ее другу твоему; вот, меньшая сестра красивее ее; пусть она будет тебе вместо ее». В Священном Писании упоминается лишь, что после этого Самсон решил причинить филистимлянам «зло». Однако Рембрандт изобретает сцену, исполненную страшной ярости: Самсон на его картине широко разинул рот в гневном крике, так что виднеются зубы, он потрясает огромным кулаком у самого лица своего тестя, а старик хватается правой рукой за железное кольцо ставня, страшась Самсона и одновременно бросая ему вызов, подчеркивая этим жестом, что он надежно укрылся за крепкими стенами. Всю остроту их столкновения передает странный, тревожный облик головы старика, видимой в профиль, словно обрамленной ставнем с поблескивающими шляпками гвоздей, но отделенной от остального тела, как будто ее можно сложить и убрать, подобно вырезным иллюстрациям в детских книжках. В конечном счете можно сказать, что жест старика слишком рассчитан и сознателен, чтобы производить драматическое впечатление, но это еще один необычайно оригинальный эксперимент с созданием пространственной иллюзии; он наверняка не прошел мимо ученика Рембрандта Хогстратена, который впоследствии неоднократно будет писать «бестелесные» головы, упражняясь в сотворении «трехмерных» обманок.

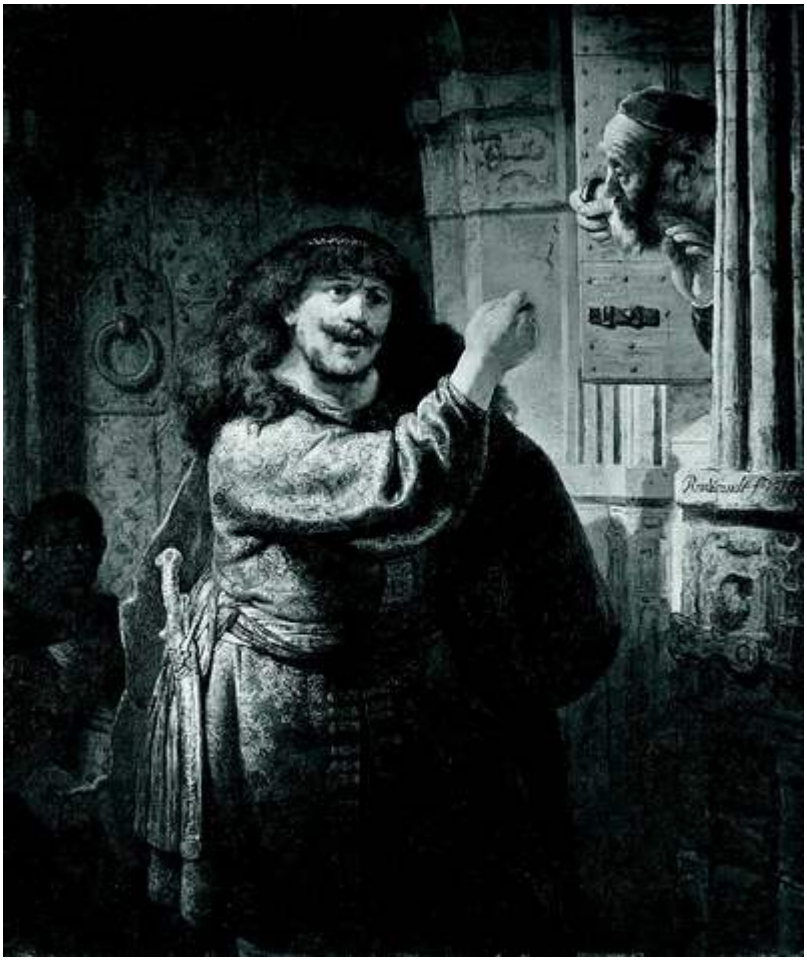
Впрочем, именно эта способность изобретать совершенно непредсказуемые вещи, следуя некоему инстинкту, заново придумывать законы жанра, заглядывать за углы банальных конвенций, по-видимому, оставила Рембрандта, когда он принял заказ, который, к сожалению, стал одновременно и наиболее и наименее желанным во всей его карьере. Речь идет о цикле картин на сюжет страстей Христовых для штатгальтера

Фредерика-Хендрика. Поначалу предложение написать для личной галереи штатгальтера в гаагском дворце Ауде-Хоф еще три сцены, которые дополнили бы «Воздвижение Креста» и «Снятие с креста», вероятно, показалось Рембрандту неслыханной удачей, свидетельством официального признания его таланта, ставившим его в один ряд с Рубенсом. Если ему достанется этот заказ, то кто же оспорит его славу – славу первого автора картин на исторические сюжеты? Ливенс в это время находился в Англии. Питер Ластман уже умер, а оставшиеся в живых художники его круга: Ян и Якоб Пейнасы, Клас Муйарт, Ян Тенгнагель и другие – наверняка позеленели от зависти. Даже если его работу ждут привычные похвалы, не более, непростительный жест Рембрандта, изобразившего себя с золотой цепью, почетным даром властителя, будет казаться не столько тщеславной похвальбой, сколько сбывшимся пророчеством.

Рембрандт ван Рейн. Самсон, задающий загадки на свадебном пире. 1638. Холст, масло. 126 × 175 см. Галерея старых мастеров, Дрезден

Вся сложность заключалась в том, что уроки Рубенса, которые очень помогли Рембрандту при создании рассчитанных на сильный эффект исторических полотен, с их вонзаемыми в грудь мечами и обрушивающимися на жертву злодеями, совершенно не годились для этой работы, где нужно было вернуться к прежней, более сдержанной, созерцательной лейденской манере. Поэтому

неудивительно, что самый важный заказ в его жизни обернулся мучительным, трудным творческим процессом и временами даже воспринимался художником как тягостная обязанность. В феврале 1636 года Рембрандт отправил письмо Константину Гюйгенсу, как всегда выступавшему инициатором подобных поручений. В этом послании налет самоуверенности почти не скрывал грусти оттого, что работа неумолимо затягивается. По-видимому, Рембрандт получил заказ в 1633 году, на волне успеха второй картины из цикла «Страсти Христовы», «Воздвижение Креста». Прошло три года, но Рембрандт почти не продвинулся, и в его письме, несмотря на заверения в усердии и упорстве, слышатся нотки самооправдания: он явно защищается от вежливых, но излишне настойчивых вопросов Гюйгенса, когда же ждать окончания его трудов. Рембрандт отвечал, что уже завершил первую заказанную картину, «Вознесение Христа», а что касается двух остальных, «Положения во гроб» и «Воскресения Христа», то они готовы «более чем наполовину»[475]. (Как известно не только медлительным живописцам, но и копушам-писателям, «более чем наполовину» может означать, например, «на девять шестнадцатых».) «Я сделаю все, что в моих силах, чтобы выполнить волю Его Высочества. Его Высочеству принцу Оранскому достаточно дать мне знать, и я, сообразно его желаниям, перешлю первую законченную картину или, по прошествии времени, все три сразу».



Рембрандт ван Рейн. Самсон, грозящий своему тестю. Ок. 1635. Холст, масло. 158,5 × 130,5 см. Картинная галерея, Государственные музеи, Берлин

Хочется надеяться, что Гюйгенс избавил себя от хлопот и решил, не вступая в дальнейшие переговоры, посмотреть «Вознесение Христа», ведь оставшиеся две картины Рембрандт передаст сиятельному заказчику только через три года. Последовало зловещее молчание (впрочем, письма Гюйгенса, возможно более частые, чем ответы Рембрандта, не сохранились). Не вовсе лишено логики предположение, что Рембрандт мог *намеренно* отложить работу над картинами, после того как все его просьбы повысить цену были отклонены. Второе письмо живописца, посланное в 1636 году, тоже отталкивает сочетанием лести и высокомерия. С одной стороны, Рембрандт обещает столь же высокое качество своих новых работ, сколь и первых двух из коллекции штатгальтера, и предлагает приехать в Гаагу, чтобы на

месте обеспечить творческое единство цикла. С другой стороны, он просит по двести фламандских фунтов за *каждую* новую картину, что равняется тысяче двумстам голландских гульденов за одну работу, или в два раза больше, чем он получил за «Снятие с креста» и «Воздвижение Креста». Рембрандт не без оснований полагал, что более высокая оплата соответствует его новому статусу и репутации, весьма и весьма выросшей с 1632–1633 годов, то есть с тех пор, как он закончил первые работы для штатгальтера. Ныне он прославился «Уроком анатомии доктора Тульпа», писал портреты благородных патрициев и почтенных проповедников. Более того, он уже был не партнером в «концерне» ван Эйленбурга, а владельцем собственной мастерской, окруженным талантливыми учениками и создавшим едва ли не самое успешное арт-предприятие того времени.

Но даже его дерзости и безрассудству был положен предел. Вероятно, Рембрандт не был уверен в том, что его просьбу воспримут благосклонно, поэтому добавил, что хотя «я, разумеется, достоин получить двести фунтов за картину, я готов удовольствоваться тем, что соблаговолит пожаловать мне Его Высочество». Может быть, он также не был убежден в том, что Гюйгенс на сей раз согласится требовать от его имени двойную цену. Напоминаю, что, бурно восторгаясь Рембрандтом, Гюйгенс не удержался и написал на него язвительную эпиграмму, когда ему показалось, что Рембрандт недостоверно изобразил на портрете Жака де Гейна III.

Эти исполненные едкого сарказма строки увидели свет лишь в 1644 году, когда Гюйгенс опубликовал некоторые из своих стихов на случай в печатной антологии. Однако не исключено, что его стрелы еще до того попали в цель. Рембрандт всегда вращался в узком кругу, особенно в 1630-е годы, когда был близок ко двору. Этот круг не мог жить без сплетен и насмешек, изысканных и не очень. Вполне возможно, что какой-то не лишенный коварства недоброжелатель поддался искушению и обратил внимание Рембрандта на не слишком лестные для него стихи Гюйгенса. Каковы бы ни были многочисленные достоинства Рембрандта, самоирония, добродушие и сдержанность к ним не принадлежали. Поэтому, хотя он и постарался «подкупить» своего посредника, послав ему в дар «свое последнее произведение» (может быть, офорт), пожалуй, он был не слишком удивлен, когда его просьбу отклонили, подтвердив условленную прежде оплату – шестьсот гульденов за картину и подчеркнув, что она останется неизменной до выполнения заказа.

Возможно, это переполнило чашу. Со своей стороны, Рембрандт, возможно, почувствовал себя униженным отказом и

осознал, что в конце концов положение придворного художника предполагает рабскую преданность в куда большей степени, чем это могло прийтись ему по душе, а именно это неоднократно ощущал на себе Рубенс. В свою очередь, Константин Гюйгенс или штатгальтер могли подумать, что живописец, которого они извлекли из безвестности в провинциальном Лейдене, забылся, возгордился и позволяет себе дерзости, на которые не осмелился бы и Рубенс. Их совершенно неизбежно сравнивали снова и снова. Задумывая картины, которые «гармонировали бы», как он выразился в письме, с прежними полотнами из цикла «Страсти Христовы», Рембрандт невольно вспоминал о работах Рубенса, послуживших ему своего рода визуальными претекстами: он совершенно сознательно цитировал их и соперничал с ними, создавая собственные картины на библейские темы. А его навязчивое стремление цитировать работы Рубенса: «Святую Вальбургу», «Прометея», «Жертвоприношение Авраама» – говорит о том, что он еще не окончательно преодолел в себе желание подражать Рубенсу и превзойти свой идеал.

В свою очередь, Гюйгенс не переставал интересоваться творчеством Рубенса в конце 1630-х годов, даже после неудачной попытки пригласить фламандского художника в Голландию в 1635-м. В конце концов в 1638 году в Нидерландах обрела убежище, в том числе и по приглашению Рубенса, самая знаменитая и имеющая самую мрачную политическую репутацию его покровительница, вдовствующая королева Франции Мария Медичи, мать нынешнего короля, изгнанная после попытки государственного переворота с целью свержения кардинала Ришелье. Из южных католических провинций она двинулась на север, в города Голландской республики, и венцом ее путешествия стал торжественный въезд в Амстердам. Куда бы она ни направлялась, за нею неотступно следовал призрак ее прежнего величия в облике гравированных репродукций цикла рубенсовских картин, воспевающих этапы ее жизненного пути. К тому же амстердамские церемониймейстеры не могли не отдавать себе отчет в том, что рубенсовские триумфальные арки, живые картины и праздничные процессии, которыми был отмечен торжественный въезд в Антверпен кардинала-инфанта тремя годами ранее, представляют последнее слово в сфере аллегорических декораций. А значит, нет ничего удивительного в том, что, хотя состав персонажей был другим, а общее настроение – куда более веселым, амстердамские празднества многое заимствовали из старинного, проверенного временем сборника антверпенских сценариев.

К тому же Гюйгенс, с его-то связями при дворах европейских

монархов, не мог не слышать об удивительных по уровню мастерства картинах, во множестве выполненных Рубенсом для охотничьего домика Филиппа IV Торре-де-ла-Парада в окрестностях Мадрида. Менее чем за два года Рубенс и его ученики написали для короля Испании более *шестидесяти* картин на мифологические сюжеты (а его друг Франс Снейдерс – более шестидесяти анималистических и охотничьих сцен). Чтобы успеть выполнить работу в краткие сроки, назначенные нетерпеливым королем, Рубенсу пришлось мобилизовать не менее одиннадцати антверпенских коллег, включая Якоба Йорданса, Корнелиса де Воса и Эразма Квеллина, которым предстояло закончить детали, в особенности потому, что его все чаще мучили приступы подагры и он не всегда мог держать кисти. Однако небольшие эскизы маслом на деревянных досках, размечающие композицию мифологических сцен, в основном заимствованных у Овидия, были от начала до конца выполнены самим Рубенсом и принадлежат к числу самых пленительных его произведений. Этот удивительный всплеск поэтической энергии, продемонстрированный пожилым джентльменом с распухшими подагрическими суставами, видимо, укрепил Гюйгенса во мнении, что, каковы бы ни были его пророчества, Апеллес по-прежнему живет к западу от Шельды и Мааса.

На самом деле Гюйгенс постоянно переписывался с Рубенсом все те годы, что тщетно пытался вырвать у Рембрандта картины из цикла «Страсти Христовы». Желая получить одобрение фламандского живописца, который прославился, построив идеальный дом, приличествующий джентльмену-гуманисту, а также опубликовав сборник зарисовок и чертежей генуэзских палаццо, Гюйгенс послал Рубенсу рисунки, изображающие его собственный новенький городской дом, возведенный в центре Гааги по образцу модных палладианских вилл. В конце письма Гюйгенс почти небрежно добавляет, что Фредерик-Хендрик хотел бы заказать у Рубенса картину, чтобы повесить ее над камином во дворце: сюжет штатгальтер оставляет на усмотрение живописца, однако требует, чтобы на картине наличествовало не более трех, «в крайнем случае четырех» персонажей, прекрасный облик которых надлежит выписать «con amore, studio e diligenza»[476]. Возможно, Фредерик-Хендрик потребовал ограничиться небольшим числом персонажей, потому что не хотел получить очередной «Сад любви» с изобилием обнаженной плоти, написанный в специфической манере, к которой стареющий Рубенс стал питать особое пристрастие и которой в особенности прославился. Поэтому Рубенс в конце концов послал штатгальтеру большое и красочное «Коронование Дианы», на

котором к ногам богини ластятся борзые, леопарды и львы и которое как нельзя лучше подходило для украшения пиршественного зала, где штатгальтер и его свита могли провозглашать тосты в честь удачной охоты.

Рембрандт ван Рейн. Святое семейство. Ок. 1634. Холст, масло. 183,5 × 123 см. Старая Пинакотека, Мюнхен

Рембрандт тоже знал кое-что о том, как писать картины для дворцовых пространств, особенно для галереи Фредерика-

Хендрика во дворце Ауде-Хоф (Нордейнде). К тому же он полагал, что хорошо представляет себе картинную галерею Гюйгенса и потому может дать ему совет повесить полотно, которое он ему дарит, так, чтобы на него «падал яркий свет», а значит, его «можно было оценить по достоинству еще издали»[477]. Однако, несмотря на всю свою показную самоуверенность, Рембрандта по-прежнему терзал «страх влияния», и он лихорадочно выискивал среди католических образцов модели для своих картин из цикла «Страсти Христовы», пытаясь угодить заказчику-протестанту. Чаще всего в качестве источника «Вознесения Христа» приводят великую алтарную картину Тициана «Вознесение Девы Марии», выполненную около 1517 года для францисканской церкви Санта-Мария Глориоза деи Фрари в Венеции. Однако, если только Рембрандту не был доступен рисунок с картины Тициана, это произведение никак не могло послужить для него прототипом, поскольку «Вознесение Девы Марии» гравировали лишь *спустя немалое время после* февраля 1639 года, когда Рембрандт отослал свою работу штатгальтеру. Однако в его распоряжении был ряд копий различных вариантов «Вознесения Христа» и «Вознесения Девы Марии» кисти Рубенса, гравированных Схелте а Болсвертом. Если рассматривать их по отдельности, то ни одна не напоминает композицию рембрандтовского «Вознесения» в большей степени, чем картина Тициана. Но Рембрандт мастерски умел заимствовать элементы различных моделей и создать из них собственный синтез, и именно так он поступил с картинами Рубенса, взяв стайку херувимов с одного холста, жестикулирующих персонажей внизу – с другого и даже, возможно, образ Святого Духа – еще с одного полотна Рубенса, «Сошествия Святого Духа», гравированного Понтиусом. Впрочем, эта мучительно собранная по крупицам коллекция католических мотивов лишь свидетельствует о том, каких усилий стоило Рембрандту превратить условности католического алтарного образа, выставляемого на всеобщее обозрение и призванного вдохновлять верующих, в протестантскую картину, предназначенную для личной молельни. Самая трудная задача заключалась в том, что, не переставая быть эффектным зрелищем, картина должна была укреплять веру. С точки зрения католиков, картинам надлежало производить сильное впечатление, а зрителю – ощущать физическую причастность страстям, так чтобы граница между его собственной личностью и личностью Спасителя, Девы Марии и апостолов становилась прозрачной и едва ли не исчезала. Однако протестантизм упорно настаивал на сохранении этой границы, полагая, что католическая страсть к не столько символическому, сколько физическому приобщению

Святых Тайн есть дерзостное святотатство. И Лютер, и Кальвин отвергли как ложное, а то и вовсе богохульное, мнение о том, что спасение в принципе может зависеть от *поступков и поведения* христиан. Вместо этого они настаивали, что спасение даруется одной лишь благодатью. Согласно учению святого Павла, вера превращалась в некое пассивное состояние, смиренное приятие греха и несовершенства и надежду, что Господь по своему безмерному милосердию помилует грешника. В таком случае протестантские картины не должны были дерзостно тщиться перенести верующего в пространство материального присутствия Христа. Напротив, протестантская картина должна была превозносить добродетели созерцания, смиренного, богобоязненного ожидания и веры, а также всячески подчеркивать *не близость* смертного и Сына Божьего, а разделяющую их непреодолимую бездну.

Но дело в том, что во второй половине 1630-х годов Рембрандт сосредоточил свои усилия на картинах, где персонажи и все детали их облика показывались крупным планом: и мускулистые руки Авраама, готового совершить жертвоприношение, и освещенные золотистым блеском груди Данаи, и ноги отлетающего Рафаила, и вылезающие из орбит глаза Валтасара предельно приближены к зрителю, и он поневоле воспринимает их как конкретные и осязаемые. Даже в таких сценах из Нового Завета, как исполненное нежности «Святое семейство» 1634 года, Рембрандт подчеркивает непосредственное, личное физическое присутствие персонажей на холсте и те детали быта, которые позволяют зрителю увидеть в них обычных людей, подобных ему самому. В этой картине Рембрандт по-прежнему демонстрирует очарованность земной красотой, свойственную Караваджо и Рубенсу. Как любая молодая мать, Дева Мария правой рукой перебирает пальчики на ножках Младенца Христа, Ее грудь касается Его лба. Иосиф, одновременно являющий собою часть таинства и исключенный из него, осторожно наклоняется к Младенцу, притрагиваясь рукой лишь к одеялу. Повсюду в комнате лежат его плотничьи инструменты, а еще – сломанная ветка, которые ценители аллюзий могли расшифровать как отсылку к грядущему распятию, финальному смыслу рождения Спасителя, на сей раз воплощенному в простых ремесленных орудиях, загромождающих мастерскую.

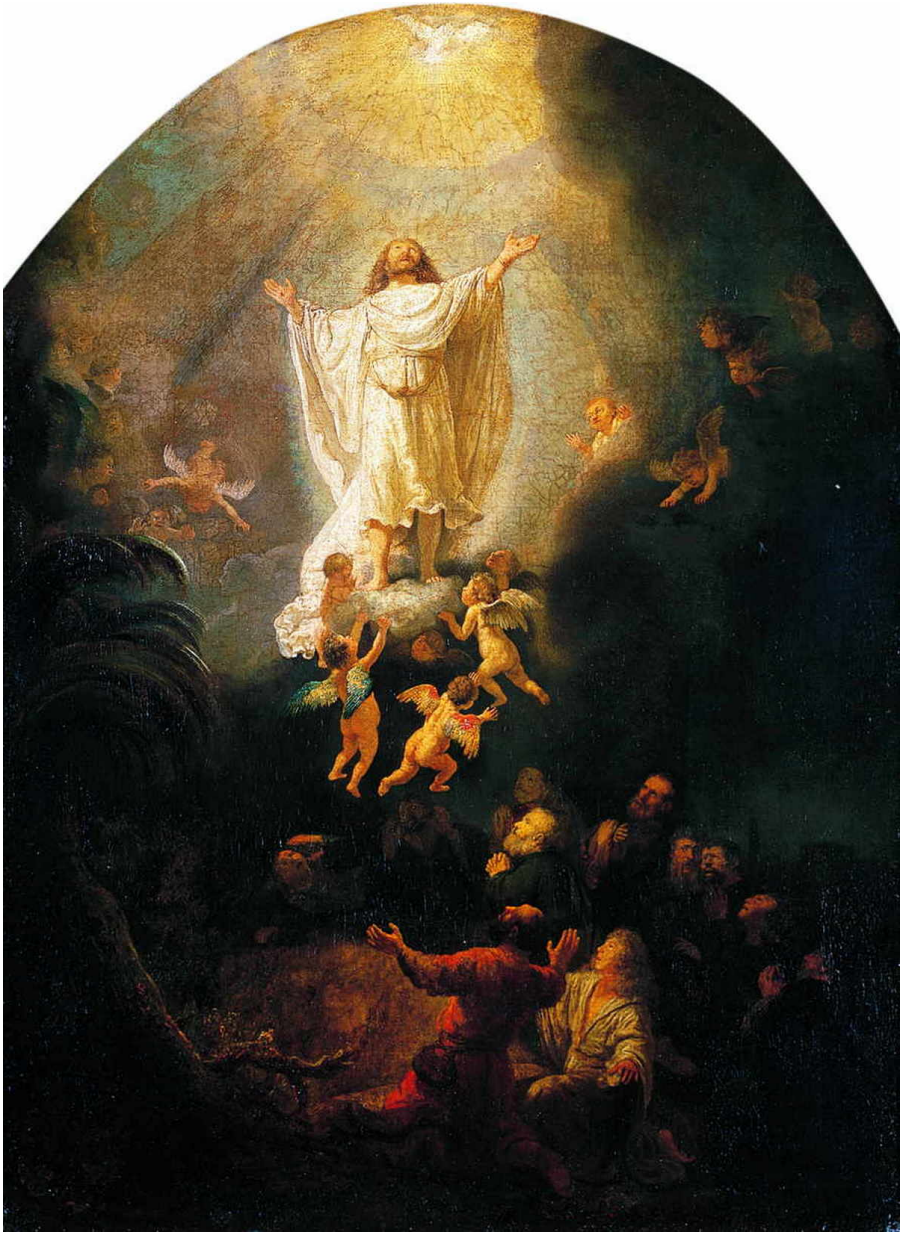
На тот момент «Святое семейство» было самой крупной по формату картиной Рембрандта на исторический сюжет. Впрочем, как это ни парадоксально, для «Страстей Христовых» ему предстояло подогнать драматические многофигурные сюжеты под

значительно *меньший* формат двух первых картин цикла, выполненных в 1631–1633 годах. Кроме того, ему предстояло и в новых полотнах сочетать зрелищность и созерцательный характер, объединять бестелесный Святой Дух и его посюсторонних свидетелей, Божественную природу и обреченную земную плоть.

Сейчас довольно трудно понять, сколь мужественно Рембрандт боролся, одновременно пытаясь решить несколько головоломных задач, и виной тому – неуместный энтузиазм реставратора XVIII века Филиппа Иеронима Бринкмана, служившего при дворе курфюрста Мангеймского. Он не только в значительной мере переписал картину, но и нанес ей еще одно оскорбление, наделив себя божественными способностями. Возможно, не случайно именно на обороте «Воскресения» этот художник и реставратор решил объявить всему миру о проделанной работе, начертав на латыни: «Рембрандт создал меня; Ф. И. Бринкман возродил меня к жизни»[478]. Поэтому, хотя Рембрандта несправедливо обвиняли в том, что он небрежно накладывал на холст краску и затягивал окончание работы до тех пор, пока в январе 1639 года ему внезапно не потребовались деньги на новый дом, ответственность за неаккуратное обращение с краской несет почти исключительно Бринкман. Рембрандт действительно не торопился завершить эти картины, и даже если бы они впоследствии не понесли ущерба, вряд ли их можно было бы отнести к числу его неоспоримых достижений. Однако он медлил с окончанием работы потому, что отнесся к ней не легкомысленно, а, напротив, слишком серьезно, потому, что воспринял этот заказ не как возможность без усилий заработать побольше денег, а, напротив, как трудную задачу: примирить множество противоречий, внутренне присущих протестантской религиозной живописи[479]. В конце концов, гризайль «Оплакивание Христа», находящаяся сейчас в Лондонской национальной галерее, тоже свидетельствует о том, что художник изо всех сил тщился показать не только величие Священного предания, но и множество бытовых деталей. Рембрандт начал эту работу в 1637 году, одновременно с циклом «Страсти Христовы», но промучился с ней еще дольше, целых семь лет, добавляя то здесь, то там полоски и квадраты холста к изначальному бумажному центру. Искусствовед Джонатан Ричардсон-младший, хотя ему не стоит доверять безусловно, утверждал, что насчитал вместе со своим отцом семнадцать таких полосок, «вот сколько раз… Рембрандт переписывал эту работу, часто меняя распределение светотени»[480].

Даже в своем нынешнем жалком состоянии цикл «Страсти

Христовы» позволяет судить о том, через какие муки и сомнения прошел Рембрандт, опробуя различные, зачастую непоследовательные решения задач, возникших у него при работе над заказом. Глядя на эти картины, мы словно ощущаем, как художник ворочается в постели бессонной ночью с боку на бок, не в силах отделаться от тревожного предчувствия, что у него ничего не выйдет. «Вознесение», в котором многие дилеммы остались неразрешенными, строится вокруг зон света и тени, слишком жестко разграниченных даже на вкус Рембрандта; тем самым он следует принципу протестантизма, согласно которому надобно было разделять небесный и земной миры. Однако в этой картине, в большей степени, чем в любой другой, когда-либо им написанной, Рембрандт осмеливается совершить отступничество и едва ли не впадает в ересь католицизма, создавая упрощенную версию алтарного образа, способного вдохновить католиков на восторженные молитвы и уместного в любой католической церкви. Пальма слева, символ Воскресения, заимствована непосредственно из иконографического набора католической религиозной живописи. Еще более существенными стали результаты рентгеновских снимков, показавших, что изначально Рембрандт намеревался написать Святую Троицу, включая образ Бога Отца, к которому Сын возносится на небеса, а также голубя, символизирующего Дух Святой. В своем «Наставлении в христианской вере» Кальвин особо предостерегал от любых попыток запечатлеть лик Божий, поскольку «недоступное человеческому зрению величие Бога недопустимо искажать выдуманными образами, не имеющими с Ним ничего общего»[481]. Однако на самом деле даже отцы *католической* Контрреформации, следуя установлениям Тридентского собора, неодобрительно воспринимали попытки изобразить нематериальное с точки зрения богословия Божественное присутствие. А тут вот вам, пожалуйста, Рембрандт не таясь показывает Христа, возносящегося на небо на глазах у собравшейся толпы, на сей раз даже *не ослепленной* этим видением. Невольно он еще усугубил ситуацию, заметив во втором письме Гюйгенсу, что «Вознесение» «в галерее Его Высочества будет смотреться лучше всего в ярком свете».



Рембрандт ван Рейн. Вознесение Христа. 1636. Холст, масло. 92,7 × 68,3 см. Старая Пинакотека, Мюнхен

Это было вопиюще бестактно и глупо. В начале своего правления Фредерик-Хендрик проявлял демонстративную снисходительность к христианам, оставшимся вне Реформатской церкви. Однако в 1633 году он решительно и расчетливо склонился в сторону политического альянса с контрремонстрантами, в лице которых надеялся обрести

поддержку своего курса на более агрессивную войну. В какой-то момент Рембрандт, очевидно, осознал, что вышел далеко за пределы приемлемой протестантской иконографии, вспомнил о богословских основах работы, совершил поворот на сто восемьдесят градусов, стер лик Бога Отца, заменил его Святым Духом и сделал все элементы картины куда более посюсторонними и земными, чем на самом безудержно католическом алтарном образе. Облик Христа, хотя и более идеализированный, нежели на двух первых картинах цикла (возможно, в соответствии с тактично высказанной конструктивной критикой Гюйгенса), в значительной мере говорит о том, что Он возносится на небо *во плоти*; достаточно взглянуть на Его крепкие икры и ступни. Да и само Его вознесение предстает не столько левитацией, сколько подъемом на фуникулере, который с усилием вздымает команда херувимов с голубиными крылышками. Они творят чудо, но облака служат крайне неудобной площадкой для их подъемника.

Рембрандт ван Рейн. Положение во гроб. 1639. Холст, масло. 92,5 × 68,9 см. Старая Пинакотека, Мюнхен

Если картина и пришлась по вкусу Гюйгенсу и штатгальтеру, они явно были не настолько очарованы, чтобы исполнить просьбу Рембрандта и назначить двойной гонорар. Перестав дуться из-за отказа и по-настоящему вернувшись к двум незавершенным холстам, «Положению во гроб» и «Воскресению», Рембрандт вспомнил о тех своих качествах, которые Гюйгенс особо превозносил как его величайший дар: умении передавать

человеческие эмоции и поступки. В гризайльном этюде к «Проповеди Иоанна Крестителя» благодаря необычайно искусно выбранному освещению Рембрандт добивается невозможного: он соединяет гигантскую массовку, от турок до фарисеев, лодырей, зевак и испражняющихся собак, и главный драматический элемент – речь Предтечи. Очевидно, он тщился повторить этот прием и в «Положении во гроб», пытаясь создать все многообразие эмоциональных откликов на скорбное зрелище. Поместив трех оплакивающих Христа Марий у Него в ногах (причем одна нога Христа возлежит на окутанном распущенными волосами плече Марии Магдалины, совершенно так же, как это было у Рубенса), Рембрандт удалил их от центральных фрагментов картины, где разворачивается основное действие. На трех скорбящих жен падает слабый свет фонаря справа, тогда как таинственные участники этой сцены, непосредственно окружающие тело Христово, куда сильнее освещены сиянием, исходящим от самого Христа, «lumen Christi», Светоча Мира, нежели одной-единственной свечой, которую защищает от ветра рукой бородатый человек слева. Главные действующие лица в миниатюре представляют всю христианскую вселенную спасенных: это и двое дюжих работников, опускающих тело в могилу, и богато одетый человек, стоящий между ними, возможно Иосиф Аримафейский, и положившая сцепленные ладони на край могилы старуха, силуэт которой выделяется на фоне сияющего савана. За основными участниками этого действа, заполняя все пространство между могилой и входом в пещеру, располагается еще одна многочисленная группа персонажей, лучше различимая на недурной копии, выполненной еще при жизни Рембрандта. В гуще этой толпы, между двумя скорбящими, обращенными спиной друг к другу, виднеется кто-то, строго глядящий прямо на нас, в плоском берете, наделенный узнаваемыми чертами Имярека-художника. За ним открывается вид на Голгофу, который ни с чем не спутал бы ни один современник Рембрандта, с ее орудиями пыток и казней, не только крестами, но и колами и колесами, пятнающими мрачный горизонт.

Именно пытаясь в полной мере передать «естественную подвижность персонажей», как писал Рембрандт Гюйгенсу 12 января 1639 года, он «столь промедлил с отправкой картин». И хотя это единственное сохранившееся высказывание Рембрандта по поводу собственного искусства явно относилось к *обоим* полотнам, завершавшим цикл «Страсти Христовы», он использует слово «beweechgelickheit», и потому долгое время было принято считать, что он имел в виду лавину тел, низвергающуюся в левом углу «Воскресения». Однако переводить слово «beweechgelickheit»

как «подвижность» – весьма спорный выбор, поскольку для современников Рембрандта оно означало не только физическое движение, но и эмоции, оживление не только внешнее, но и внутреннее. На самом деле «die naetureelste beweechgelickheit» предполагало то самое соответствие внутреннего чувства и языка тела, в том числе выражения лица, которое столь виртуозно умел воспроизводить Рембрандт, и могло относиться в равной степени и к согбенной старухе в «Положении во гроб», и к стражнику, отброшенному назад крышкой саркофага и летящему вверх тормашками в «Воскресении»[482].

Рембрандт ван Рейн. Воскресение Христа. Ок. 1639. Холст,

масло. 91,9 × 67 см. Старая Пинакотека, Мюнхен

Поэтому, несмотря на все задержки, перерывы и приступы меланхолии, к началу 1639 года Рембрандт, безусловно в полную меру своих сил и способностей, отдался работе над самым важным в его карьере заказом. Он использовал в этой картине театральное освещение. Он использовал целый набор мимических и физических характеристик, которые исследовал в офортах этого периода, например в переработанной версии «Побиения камнями святого Стефана» и в «Возвращении блудного сына». Он выстраивал пространство, особенно в «Воскресении», так, чтобы на холсте стремительно и бурно разыгралась драма с падающими, низвергающимися телами, подобная «Ослеплению Самсона» и «Пиру Валтасара». Однако картина кажется деланой, нарочитой, искусственной. В особенности те изменения, которые Рембрандт вносил в «Воскресение», свидетельствуют, что временами он приходил в отчаяние. Возможно, изначально, около 1636 года, когда Рембрандт писал Гюйгенсу, что две заключительные картины цикла завершены «более чем наполовину», он сосредоточивался на фигуре призрачного сияющего ангела и на «великом изумлении стражников», как он выразился в письме, то есть на контрасте между спокойствием Божественной силы, неспешно вздымающей крышку гроба, и дикой паникой, сеющей хаос. В соответствии с текстом Евангелия от Матфея (28: 1–6), Рембрандт не стал показывать фигуру Христа. Однако, прежде чем переслать картину в Гаагу, передумал. Не исключено, что ему вспомнилось «Воскресение» кисти его учителя Ластмана, с торжествующим Христом, который в экстатическом порыве, возведши очи горе, раскинув руки, словно на кресте, возносится в небеса сквозь разверзшийся свод гробницы. Однако Ластман был католиком и почти наверняка написал это полотно для единоверца. Рембрандт же, решив во что бы то ни стало изобразить воскресшего Христа, должен был оставаться в рамках предписываемой протестантизмом созерцательности. В результате он совершил автоплагиат, заимствовав с собственной картины «Воскрешение Лазаря» облик медленно поднимающегося, схватившегося пальцами за край гроба Христа, который, как ни странно, предстает *смертным*. Кто знает, вдруг «Воскрешением Лазаря» и его офортной копией, которую Рембрандт впоследствии изготовил, восхищался Гюйгенс, а это могло подвигнуть Рембрандта внести изменения. Однако композиционное единство картины в итоге было роковым образом разрушено. Фигура Христа, напоминающего Лазаря, вопреки усилиям Рембрандта, не стала своеобразным контрастом

к ярко освещенным участкам холста и фрагментам, исполненным лихорадочного, хаотического движения: она лишь нарушает гармонию картины и перегружает ее.

Впрочем, нельзя сказать, что цикл «Страсти Христовы» был полной неудачей. Все мучительные сомнения Рембрандта относительно того, насколько позволено использовать католическую по своей сути иконографию Откровения, были вознаграждены, ведь в 1640-е годы штатгальтер решил заказать ему еще две картины на религиозные сюжеты – «Поклонение пастухов» и «Обрезание Господне». В целом он справился с этой задачей, однако выполнил самый важный в своей карьере заказ неблестяще и не сумел занять прочное место при дворе. Ему не суждено было сделаться Ван Дейком. Ему не суждено было сделаться Рубенсом. Впоследствии, когда Амалия Сольмская станет искать великий талант, который смог бы увековечить память ее мужа в пышном, украшенном фресками мавзолее, она выберет не Рембрандта.

Трудно вообразить Рембрандта, отправляющего в Гаагу последние картины цикла и испытывающего удовлетворение оттого, что выполнил работу превосходно. Судя по его почерку, он ясно осознавал их недостатки. Если в 1636 году он писал Гюйгенсу с размашистыми росчерками, то теперь испещряет лист мелкими, аккуратными, иногда не совсем разборчивыми строчками. Разумеется, он отдавал себе отчет в том, что на сей раз не сумел заново создать каноны жанры, как делал это в своих ранних шедеврах, «Уроке анатомии доктора Тульпа» и «Сусанне и старцах». В цикле «Страсти Христовы» он бросается из одной крайности в другую, от робкой настороженности к пустой, бессодержательной зрелищности. Картины этого цикла тяжеловесны и искусственны, а не созданы, повинуясь одному вдохновенному порыву. При взгляде на них приходят в голову определения, обычно абсолютно неприменимые к творчеству Рембрандта: деланые, механические, вымученные. Совершенно внезапно, в тот миг карьеры, когда представилась манящая, мучительно близкая возможность сделаться голландским Рубенсом, ему изменили его гений, его оригинальность, его удивительные природные способности, «ingenium». Он жил в собственном доме. Он изобразил себя с золотой цепью, почетным даром властителя. Однако эта роль, эта «личина» подходила ему не больше, чем его «Страсти Христовы», уменьшенные и ухудшенные копии алтарных образов Рубенса, – личным покоям протестантских принцев и патрициев.

Здесь нужны были иные качества и иной тип творческой личности. Но в годы, последовавшие за этой относительной

неудачей, Рембрандт откроет для себя совершенно особый, неповторимый вариант религиозной живописи и разработает новую, невиданную прежде концепцию священного зрелища, которую Рубенс не в силах был вообразить и в самых смелых мечтах. Глубочайшим религиозным чувством будут проникнуты у него не исполненные восторга мистические видения и не страдания принимающих муки за веру, а образы тихого, самоуглубленного созерцания: чтения, молитвы, искупления.

Однако пока ему оставалось только не падать духом и в знак «благодарности» за «посредничество», которое тот берет на себя «вот уже второй раз»[483], навязать Гюйгенсу наиболее рубенсовскую из своих работ, «Ослепление Самсона». Этот жест был бы воспринят более благосклонно, если бы Рембрандт немедленно, в следующем же письме, не высказал надежду, что, увидев две его последние картины из цикла «Страсти Христовы», «Его Высочество сочтет их недурными и заплатит мне не менее тысячи гульденов за каждую»[484]. Иными словами, Рембрандт снизил запрашиваемую цену на двести гульденов за картину, но по-прежнему просил на четыреста гульденов больше, чем он получил за первые три полотна. К этому моменту в его вполне почтительном письме стали проскальзывать нотки нетерпения и раздражительности, возможно вызванные сложностью выполняемого заказа: «Если они покажутся Его Высочеству недостойными подобной оплаты, пусть заплатит мне, сколько ему будет угодно»[485].

Однако его высочество отказал художнику, возможно по чьему-то совету. Может быть, такую рекомендацию дал штатгальтеру и не Гюйгенс: в противном случае можно предположить, что ему было свойственно невероятное двуличие, ведь в последующих письмах Рембрандт, словно слегка смущенный собственным приступом негодования, хотя и не до конца преодолевший обиду, просто рассыпался в благодарностях Гюйгенсу за усилия, который тот предпринял, чтобы обеспечить ему повышение гонорара. «Я вижу, сколь Вы расположены ко мне, – писал Рембрандт секретарю штатгальтера, – и потому готов с радостью быть Вам полезным, служить Вам и почту за честь предложить Вам самую преданную дружбу»[486].

Однако, сколь бы любезно или, наоборот, грубо ни вел себя Рембрандт, результат был един: шестьсот гульденов плюс еще сорок четыре за рамы черного дерева и упаковочные ящики. И ни гроша больше. Но спустя две недели после того, как он отослал «Положение во гроб» и «Воскресение» в Гаагу, Рембрандт все еще не получил обещанных денег. Посредником, вызвавшимся

примирить живописца, которому потребовалось шесть лет, чтобы завершить три картины, и штатгальтером, запаздывавшим с оплатой на две недели, стал Иоганн Уотенбогарт, не тот проповедник-ремонстрант, портрет которого некогда написал и гравировал Рембрандт, а его племянник и крестник. Весьма вероятно, что Рембрандт познакомился с молодым Уотенбогартом еще в Лейдене в 1626–1631 годах, когда тот учился в Лейденском университете, а Рембрандт слыл чем-то вроде местной знаменитости. Теперь он жил вместе со своим отцом Аугюстейном в доме неподалеку от первого амстердамского адреса Рембрандта, на Синт-Антонисбрестрат. Уотенбогарт мнил себя коллекционером и знатоком живописи и навестил Рембрандта, чтобы взглянуть на две картины из цикла «Страсти Христовы», а возможно, и на полотно, предназначавшееся в дар Гюйгенсу, прежде чем их запакуют в ящики. Однако еще важнее тот факт, что в 1638 году он был назначен главным сборщиком налогов, взимавшихся Генеральными штатами в провинции Голландия.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Иоганна Уотенбогарта. 1635. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Поэтому Уотенбогарт имел достаточно полномочий, чтобы ускорить выплату гонорара, а посетив Рембрандта в конце января 1639 года, предложил художнику впредь получать вознаграждение на месте, прямо в Амстердаме. До этого гонорары приходили со счетов некоего Теймана ван Волбергена, секретаря главной бухгалтерии в Гааге, уверявшего, что ему еще не поступили денежные средства, из которых предстояло выплатить рембрандтовский гонорар. 13 февраля Рембрандт, уже смирившийся с мыслью, что не получит больше тысячи двухсот сорока четырех гульденов, попросил Гюйгенса ходатайствовать от его имени и узнать, нельзя ли, следуя предложению Уотенбогарта, направить ему гонорар в обход ван Волбергена: «Смиреннейше прошу Вашу Милость оказать мне содействие и как можно скорее выплатить причитающийся мне гонорар здесь, в Амстердаме, и тогда благодаря Вашим любезным усилиям я

смогу воспользоваться заработанными грошами и навсегда сохраню в душе признательность Вашей Милости за столь дружественное ко мне отношение»[487].

Очевидно, Уотенбогарт смог просветить Рембрандта, открыв ему истинное состояние казны ван Волбергена. А Рембрандт, выслушав Уотенбогарта, снова принялся жаловаться, на сей раз Гюйгенсу. Располагая секретной информацией от Уотенбогарта, Рембрандт смог категорически утверждать, что в контору ван Волбергена было доставлено уже более четырех тысяч гульденов. «Прошу Вас, сударь, – писал он Гюйгенсу, – незамедлительно обналичить мой чек, чтобы я получил наконец заработанные тяжким трудом тысячу двести сорок четыре гульдена. Никогда не забуду Вашей заботы обо мне. Остаюсь навеки преданный Вам, готовый служить Вам и гордящийся дружбой с Вами. Примите мои наилучшие пожелания. Да ниспошлет Вам Господь доброго здравия и всяческих благ»[488].

Таким образом, у Рембрандта были все основания испытывать признательность не только к Гюйгенсу, но и к Иоганну Уотенбогарту. А большой офортный портрет сборщика налогов за рабочим столом, выполненный им в том же 1639 году, обычно рассматривают как знак благодарности живописца чиновнику. Однако, хотя это действительно один из наиболее оригинальных офортов Рембрандта, вряд ли его можно воспринимать как простое изъявление признательности. А даже если так, то к ощущаемой художником благодарности явно примешивалась совершенно естественная жажда славы и богатства, а также досада оттого, что его посредник при дворе штатгальтера не оказал ему должной помощи. В конце концов Уотенбогарт изображен с низкой точки зрения, созерцатель словно глядит на него, униженно преклонив колени. И в самом деле, на портрете слуга покорно стоит на коленях перед Уотенбогартом, красующимся в роскошной накидке с меховой отделкой и в лихо заломленном по тогдашней моде берете, вроде того, в котором Рембрандт вскоре изобразит на офорте себя. Неясно, передает ли он слуге деньги для отправки в гаагские Генеральные штаты или принимает собранные налоги. Однако наличность в сфере налогообложения явно не переводилась, достаточно взглянуть еще на один сверток, лежащий на чаше больших весов, которые доминируют в офорте. Уотенбогарта окружают сундуки, ларцы и мешочки с деньгами. Около 1626 года, в начале своей карьеры, Рембрандт написал маленькую картину на деревянной доске, изображающую старика, который при свете свечи рассматривает монету, а над его кошельком угрожающе нависает готовая вот-вот обрушиться гигантская стопа

книг. Эту картину принято интерпретировать как рассказываемую Христом в Евангелии от Луки (12: 16–21) притчу о безумном богаче, который «собирает сокровища для себя, а не в Бога богатеет». К тому же Рембрандту, с юных лет обладавшему энциклопедическими познаниями в области искусства, особенно северного, наверняка была знакома нидерландская художественная традиция, противопоставляющая любовь к наживе искуплению благодатью и верой и представленная изображениями «банкиров» кисти Маринуса ван Реймерсвале и Квентина Массейса.

Но если ранняя картина и более поздний офорт так или иначе трактуют тему денег, то они далеко не примитивны. Ведь, в конце концов, не монеты, а именно *книги* угрожают обрушиться на старика в очках. Да и изображен он не как стандартное воплощение самодовольной алчности, а более нейтрально. И наоборот, можно ли сказать, что, создавая образ вельможного Уотенбогарта, и в самом деле оказавшего Рембрандту важную услугу, художник был движим только желанием польстить и благодарностью? За спиной сборщика налогов виднеется картина на сюжет, чрезвычайно редко встречающийся в голландском искусстве: «Моисей и медный змей». Он излагается в 21-й главе Книги Чисел: когда израильтяне, устав от странствий по пустыне, принялись «малодушествовать», сетуя на свою горькую судьбу в земле Едома, Господь в наказание наслал на них ядовитых змеев. Змеи стали жалить возроптавших, и те умирали. Выжившие раскаялись в своих грехах, и, узрев муки их совести, Господь повелел Моисею «сделать медного змея и выставить его на знамя», и «когда змей ужалил человека, он, взглянув на медного змея, оставался жив».

В католической традиции медного змея принято было изображать свисающим с креста в форме греческой буквы «тау» и считать прообразом Распятия. Однако протестантские богословы обратились к другому эпизоду Священного Писания, где царь Езекия приказывает разрушить змея, увидев в нем идола. Не в первый и не в последний раз Рембрандт хитроумно перемещается между различными конфессиональными станами. Если Уотенбогарт захотел, то мог вообразить себя спасителем живописца, ужаленного циклом «Страсти Христовы». Но если зрители, увидевшие гравюру, замечали змея и внезапно осознавали, что подобострастный слуга чуть ли не совершает идолопоклонство, то Рембрандт же здесь ни при чем, ведь правда?

Глава девятая
Переступить порог

I. Солнце, нарисованное углем, май 1640 года

Рубенс умирал и знал это. Нелегко было умирать весной, когда в кронах деревьев безумствовали певчие птицы. Однако Господь даровал ему шестьдесят три такие весны, и теперь, если Господу угодно лишить сил его руки и он уже не может удержать пальцами кисти, ему остается только смириться со своей участью. Его уход доставит немалые неудобства кардиналу-инфанту Фердинанду и его брату королю Испанскому, которым его предстоящая смерть внушала больший страх, чем ему самому. Не успел он завершить великий труд, шестьдесят одну картину, предназначавшуюся для охотничьего домика короля, как они поспешили заказать ему еще восемнадцать, на сей раз охотничьих сцен, которым предстояло украсить сводчатый зал королевского дворца в Мадриде. Вероятно, он совершил ошибку, написав картины для Торре-де-ла-Парада всего за год. Теперь властители полагали, что он способен на любой подвиг, и видели в нем второго Тициана, который и в восемьдесят не снимал испачканной красками рабочей блузы и портрет которого в старости висел у Рубенса в доме, одновременно служа ему упреком в недостаточном усердии и вселяя в него уверенность. Что ж, он сделал все возможное, чтобы угодить им, закончив эскизы для дворца примерно за месяц, и его до сих пор переполняли творческие идеи: а что, если добавить это, убрать это, изменить вот это? Бывали дни, когда его пальцы неслись по поверхности деревянной доски, подобно ланям, которых он запечатлел на одной из маленьких панелей[489]. Этот эскиз нисколько не свидетельствует об артритической слабости. Картина исполнена бурного, стремительного движения, оно, несомненно, ощущается по всей ее длине, кисть Рубенса проворно накладывает тень на шею оленя с величественными рогами, прочерчивает выгнувшуюся спину борзой, изо всех сил натягивающей поводок, округлившуюся щеку нимфы, дующей в охотничий рог. Не зная, сколько времени ему еще отпущено, Рубенс научился экономить усилия, нанося легчайшие мазки: чуть-чуть пурпурного или розового, чтобы подчеркнуть блеск, который он хотел сообщить одеяниям охотниц, пятнышко белой пастели, чтобы показать рассеянный свет, падающий на груди

этих нимф. Да и память пока служила ему исправно. Из гигантского архива образов, хранившегося под спудом в его мастерской, и из недр собственного сознания он извлек деталь одной из картин Джулио Романо: руку нимфы, обхватившую древесный ствол, в попытке удержать рвущихся за ланями собак. *Furia del pennèllo* до сих пор не покинула Рубенса[490].

Питер Пауль Рубенс. Диана и ее нимфы, охотящиеся на ланей. Ок. 1636. Дерево, масло. 23,5 × 52,6 см. Частная коллекция

Возможно, памятуя о том, как докучал ему кардинал-инфант, требуя поспешного завершения работы над картинами для Торре-де-ла-Парада, он во что бы то ни стало тщился угодить и надорвался, ведь, когда он закончил новый цикл работ и вернулся в Стен, на него внезапно обрушился приступ подагры: его ступни и запястья словно охватили раскаленные железные клещи, пальцы искривились, точно хрупкие сухие веточки. Послали за лекарями в Мехелен, те засуетились возле постели больного и стали предлагать обычные средства, вроде кровопускания и повязок, толкли в ступках до тончайшей пыли тошнотворные снадобья, наносили на его воспаленные суставы жирные мази. Однако от недугов избавлял один лишь Господь. Много лет тому назад Липсий наставлял братьев Рубенс, что надобно покоряться воле Творца со стойкостью и смирением. И Рубенс неизменно следовал этому совету как мог, особенно когда с ним немилостиво обращались сильные мира сего. Однако бывали времена, когда ветры судьбы дышали смертельным холодом и все благочестие Сенеки казалось лишь тонким рубищем, которому не уберечь от горя. Когда судьба отняла у него его второе «я», Филиппа, и его дорогую Изабеллу, он с трудом совладал с собой и не возроптал на ее жестокость.

Не возропщет он и сейчас. Смерть избавит его от бесконечно

требовательных и докучливых властителей надежнее, чем любые попытки затаиться в лесной чаще Стена, в компании одних лишь скрытных барсуков. И мог ли он сетовать на то, что дни его сочтены, видя, как гибнут даже великие королевства? Казалось, сама испанская монархия лежит на смертном одре, а тело ее распадается, точно пораженное проказой. В Каталонии и аристократы, и простолюдины подняли мятеж против королевской власти кастильских Габсбургов. А за год до этого, пока король Филипп волновался, нетерпеливо ожидая доставки охотничьих сцен кисти Рубенса, его Великую армаду, надежду католических Нидерландов, у меловых утесов Южной Англии в щепки разнес голландец Мартен Тромп. Король Карл, некогда удостоивший Рубенса золотой цепи в знак признания его усилий, проявленных в деле примирения английской и испанской короны, поклялся, что не потерпит нападения на испанские корабли в его собственных водах. Однако Карл, по-видимому, утрачивал власть даже над собственной монархией и был не в силах навязать свою волю непокорному парламенту, подобно тому как король Филипп – подчинить себе восставших каталонцев. Голландцы нанесли испанцам сокрушительное поражение на море, потопив или захватив семьдесят из семидесяти семи судов, составляющих испанский флот, и теперь уже не испанские солдаты шли на помощь Фландрии, а король умолял кардинала-инфанта спасти его в его же исконных владениях! Англия, казалось, также замерла на грани катастрофы. Английский двор хотел было заказать Рубенсу несколько картин для кабинета королевы в Гринвичском дворце. Но 1640 год мало подходил для исполнения монарших прихотей.

Питер Пауль Рубенс. Автопортрет. Ок. 1638–1639. Бумага, итальянский карандаш, белила. Королевская библиотека, Виндзор

Рубенс постепенно примирялся с мыслью о неизбежности ухода. Однако, когда суровая зима сменилась оттепелью, болезнь разжала острые когти и он начал оживать. Он снова стал писать друзьям и знакомым и смог подписывать письма, а не просил своего старшего сына Альберта ставить на них свою подпись вместо него. Однако художник не питал иллюзий. В этих посланиях он чрезвычайно деликатно, избегая резких формулировок, прощался с теми, кто был ему дорог. Скульптор Франсуа Дюкенуа, теперь живший в Риме, прислал ему макеты выполненных им надгробных изваяний, и Рубенс в ответном письме вознес им хвалы со своей обычной щедростью и великодушием, именуя их «созданиями скорее не искусства, а

природы» и добавляя, что если бы он «не был прикован к постели старостью и подагрой, лишившей [его] возможности работать, то лично бы отправился посмотреть своими глазами на столь замечательное творение». В любом случае он надеялся увидеть Дюкенуа, «прекрасные работы» которого по праву знамениты во Фландрии, и молил Господа, чтобы Он сподобил его «взглянуть на чудеса, созданные Вашими руками, пока не закрыл глаза навеки»[491]. За несколько недель до этого он постарался оказать помощь еще одному скульптору, своему любимому ученику Лукасу Файербу, специализировавшемуся на миниатюрах из слоновой кости, дав ему обстоятельную рекомендацию, в которой заявлял, что «он вырезал для меня… несколько статуэток из слоновой кости, весьма и весьма достойных, и справился со своей задачей столь похвально, что, по моему мнению, во всей стране нет скульптора, который бы сделал это лучше. Посему я полагаю, что знатным людям и членам городского совета надлежит покровительствовать ему и оказывать всяческие почести, предоставлять льготы и привилегии, так чтобы он избрал местом жительства их город и украсил их дома своими творениями»[492].

На исходе жизни Лукас Файерб буквально сделался для Рубенса приемным сыном. Его собственные старшие дети от брака с Изабеллой Брант, сыновья Альберт и Николас, обнаруживали немалые дарования, но не в художественной сфере. Альберт особенно походил на своего дядю Филиппа и все время посвящал чтению и переводу классических текстов. Однако ни один из мальчиков не стремился стать художником, в отличие от отца, мечтавшего об этом поприще с юных лет. Рубенс все еще надеялся, что его младшие, Франс (семи лет) и Питер Пауль (трех), с течением времени могут последовать его примеру, и потому категорически запретил разрознивать или продавать его великолепную графическую коллекцию, сокровищницу античной традиции, чая, что когда-нибудь его младшие сыновья возьмут в руки кисть или резец, а может быть, его дочери выйдут за живописцев. По-видимому, ему не приходило в голову, что девочки и сами могут стать художницами, хотя и к северу, и к югу от Альп примеров тому было не так уж мало.

Так Файерб стал для него сыном-художником, которого у него никогда не было, «дорогим и любимым Лукасом», милым домочадцем, которому доверяли присматривать за антверпенским домом и садом, когда Рубенс, Елена и их дети пребывали в поместье. Файерб мог в любое время приезжать в Стен и уезжать, когда ему заблагорассудится, а заодно он частенько привозил живописцу то загрунтованные доски, то фрукты из собственного маленького сада. «Когда будете уходить, – писал ему Рубенс в

августе 1638 года, – не забудьте хорошенько запереть двери и проверить, не осталось ли наверху у меня в мастерской каких оригиналов или эскизов. А еще напомните Виллему-садовнику прислать нам груш, когда они созреют, или инжиру, или еще каких-нибудь плодов… Приезжайте к нам, как только сможете… Надеюсь, что Вы, с Божьей помощью, схороните золотую цепь [недавний дар Карла I] в укромном месте»[493]. 9 мая 1640 года Рубенс написал последнее сохранившееся письмо, поздравляя Файерба с женитьбой на Марии Смейерс:

> «Сударь,
>
> с большой радостью я услышал, что в день Первого мая Вы посадили майское дерево в саду своей возлюбленной; надеюсь, что оно зацветет и со временем принесет плоды. Мы с супругой и оба наших сына искренне желаем Вам и Вашей возлюбленной радости и долгой, счастливой жизни. Не спешите вырезать младенца из слоновой кости, Вам предстоит дело куда более важное – подарить миру живого младенца. Не сомневайтесь, Вы всегда будете для нас желанным гостем. Полагаю, моя супруга через несколько дней сможет заехать в Мехелен по дороге в Стен и тогда увидится с Вами и лично пожелает Вам счастья. А пока, пожалуйста, передайте мой искренний привет Вашим тестю и теще, которые, я надеюсь, с каждым днем будут все более и более радоваться Вашему союзу и увидят в Вас достойнейшего зятя. Я передаю привет также Вашему отцу и Вашей матери, которая наверняка украдкой посмеивается оттого, что Ваше итальянское путешествие не состоялось и она не утратила надолго общество своего милого сына, а, напротив, обрела дочь, и та вскоре, с Божьей помощью, сделает ее бабушкой. Остаюсь преданный Вам всем сердцем…»[494]

В каждой строке здесь звучит неповторимый голос Рубенса: его такт и заботливость, его искренняя и теплая дружеская привязанность, его подкупающая убежденность в том, что иногда стоит забывать об искусстве и сосредоточиваться на личном (не вырезать фигурку младенца из слоновой кости, а зачинать дитя из плоти и крови), его откровенный восторг перед чадородием. Он и сам так жил. Он хотел, чтобы именно таким его запомнили друзья и близкие.

Он сделает все, чтобы достойно встретить близящийся конец. Он отправил Альберта в книжную лавку Бальтазара Морета за сборником молитв «Litaniae Sacrae» и за часословом «Officium

Beatae Mariae», которому предстояло научить его умирать, как подобает доброму христианину, верному сыну Церкви (хотя Рубенс и сам прекрасно это знал). Однако трудно вообразить, что Рубенс так уж легко расставался с этим бренным миром. В конце концов он во второй половине 1630-х годов отринул печальное самосозерцание, по всеобщему мнению свойственное мрачным старцам, и написал серию картин, откровенно воспевающих радости плоти. Как бы то ни было, с годами его способность изображать наслаждение, доставляемое зрением и осязанием, только возросла. Эскизы маслом, выполненные для Торре-де-ла-Парада, исполнены чувственности. Яркий свет играет на кудрях нереиды, прильнувшей к чешуйчатой спине морского бога Тритона. Беспощадное солнце добела опаляет лицо Клитии, превращающейся в цветок подсолнуха. Молния пронзает черные грозовые тучи, на море разражается грозная буря, а Фортуна, под ураганным ветром изгибающая мощное тело, с трудом сохраняет равновесие на своем хрустальном шаре. Великий Вакх, так и стекающий складками изобильной плоти с бортов триумфальной колесницы, проталкивает гроздь винограда в разверстый рот маленького сатира с раздвоенными копытцами.

Питер Пауль Рубенс. Сельский праздник (фрагмент). Середина 1630-х. Дерево, масло. 149 × 261 см. Лувр, Париж

Нельзя сказать, чтобы Рубенс уходил смиренно и покойно. Почти три года он проработал над «Сельским праздником»,

изображающим буйный разгул, постепенно словно увеличивая громкость крестьянской музыки, пока она не переросла в оглушительную какофонию, в громогласный рев, который заставил умолкнуть нежные, изящные пасторальные мелодии, раздающиеся на приглаженных и чинных «сельских сценах» в антверпенских гостиных. Он явно пытался передать зловоние, царящее на переполненном гумне, показать налитые кровью глаза и раскрасневшиеся от грубого веселья лица. На картине собаки вылизывают грязную посуду, пьяница дремлет, уронив голову на стол и обратив к зрителю голую поблескивающую жирную спину, младенец причмокивает, взяв в рот сосок матери, юбка неуклюжей плясуньи задирается, открывая немытые бедра, дюжие руки крепко обхватывают в танце талию партнерши, пшеничные снопы, на которых вместо подушек взгромоздились пирующие, покалывают их задницы, плясуньи, тяжело подпрыгнув, всей своей тяжестью приземляются на и так уже примятую траву гумна. Рубенс хотел воссоздать грубую природу.

Однако он дорожил и ее соблазнительной нежностью: не случайно он так часто изображал негромкие, нашептываемые на ушко «conversations à la mode» галантных кавалеров в шелках и их утонченных возлюбленных, сопровождаемые томным журчанием фонтана, украшенного статуями сатиров. В сельском уединении Стена он написал восход маслянистой луны, отражающейся в пруду, берега которого заросли ольхой. Сидя у себя в башне и наслаждаясь теплым, напоенным солнцем воздухом в пору сенокоса, он обозревал свой клочок брабантской земли, как будто это был целый мир, осиянный несравненной славой Господнего творения. Он писал заход солнца и радугу, прощания и клятвы любить до могилы. Ему будет недоставать верховой езды, писем, которые он постоянно посылал друзьям. Ему будет недоставать его камей и агатов, его книг и его мраморов. Ему будет недоставать его благожелательных, ученых друзей: Рококса, который переживет Рубенса всего на несколько месяцев, его тестя Бранта, Гевартса, приятеля его школьных лет Морета. В потустороннем мире ему будет недоставать благородной мудрости Пейреска. А более всего ему будет недоставать его близких, его домашних. Давным-давно он поражался тому, как Господь, лишивший его братьев и сестер, вознаграждая его за претерпленную скорбь, ниспослал ему многочисленное потомство: его сыновья от Изабеллы уже подрастали. (Хорошо, что ему не суждено было узнать об ужасном конце Альберта: тот умрет от горя, не в силах смириться с гибелью собственного сына, которого загрызет бешеная собака.) А еще у него было четверо маленьких детей, рожденных плодовитой Еленой. Пятое дитя,

Констанция, появится на свет спустя восемь месяцев после смерти Рубенса, а значит, ему наверняка будет недоставать жены, ее пышного, изобильного тела и пшенично-золотистых волос. В последние пять лет жизни Рубенс не мог отвести от Елены глаз. Он не писал ни одной картины на исторический сюжет, за исключением мученичества святых и апостолов, на которой не вывел бы ее в том или ином образе, чаще всего обнаженной. На его картинах она предстает Венерой и Каллисто, Сусанной и Сирингой, Ариадной и Эвридикой, Вирсавией и Агарью. Но чаще, чем в облике любых мифологических героинь, Рубенс изображал ее в образе Андромеды. В последней версии этого сюжета, написанной в 1638 году, она, совершенно нагая, прикована к скале и полностью открыта взору созерцателя, а на ее устах играет едва заметная улыбка, ведь она знает, что ее спаситель Персей уже близко. Рубенс, «cavaliere», избрал своим героем Персея, дитя любви Данаи и золотого дождя – семени Юпитера; воспитанника Минервы и Меркурия, божеств – покровителей живописцев; победителя чудовищ и тиранов; всадника на крылатом коне; обладателя крылатых сандалий, способных унести в заоблачное царство воображения.

Возможно, безудержный восторг мужа, вызванный ее обнаженным телом и его стремление снова и снова запечатлевать ее наготу, внушали Елене неловкость, и она не столько открывалась, сколько позволяла созерцать себя его ненасытному взору. После его смерти она уничтожила несколько картин, на которых в той или иной позе была изображена нагой и которые сочла непристойными, однако в коллекциях принцев и патрициев сохранились бесчисленные образы ее тела, словно Рубенс в качестве дружеского жеста разрешил глазам избранных узреть ее наготу. Один портрет Елены, возможно самый знаменитый и, безусловно, наиболее исполненный чувственности, он намеревался навсегда сохранить в своей личной коллекции, не выставляя напоказ, и после смерти оставил Елене, особо оговорив это в завещании. «Шубка» – в том числе свидетельство творческой и личной страсти Рубенса. Она написана по мотивам «Девушки в меховой накидке» Тициана и даже повторяет жест правой руки, поддерживающей груди; Рубенс вторит венецианскому мастеру, воспроизводя тот же насыщенный пурпур ковра и подушки и, подобно венецианцу, детально выписывая текстуру меха, прозрачного муслина и обнаженной кожи[495]. С точки зрения ученого знатока, эта картина, вероятно, проникнута убеждением великого фламандца, что античные статуи могут использовать в качестве достойной подражания модели только художники, способные превратить хладный камень в теплую плоть. Нетрудно

предсказать, что стражи нравственности предпримут немалые усилия, пытаясь вписать «Шубку» в пристойный мифологический контекст и объявив ее очередной «Афродитой». Однако своей трепетной чувственностью картина, конечно, обязана *неполному* превращению Елены в обнаженную модель. Ее позе свойственна завораживающая нерешительность, героиня словно застигнута жадным взором созерцателя и в смятении не может выбрать, обнажиться или прикрыть свое тело, демонстрируя одновременно невинность и осведомленность. Женщина, уверенная в своей красоте, прочно упирается одной ногой в пол. Застенчивая девушка неловко переступает на месте, приподнимая другую ногу, а ее пятка отбрасывает тень на ковер. Все в ее манере держаться обнаруживает двусмысленное, сокровенное знание, она одновременно тщится утаить и выставить напоказ свое тело: пышные груди с возбужденными сосками, слегка прикрытые и вместе с тем обнаженные, мягкие складки плоти под ними, черный мех, льнущий к ее светлой коже, большие, темные, широко распахнутые глаза с тяжелыми веками, в которых читается и самообладание, и уязвимость. Мы оказываемся на той же неясно различимой границе между наготой и обнаженностью, что стремился нанести на живописную карту и Рембрандт: к ней он вернется в 1650-е годы, расширив охватываемую ею область до размеров целого визуального и экспрессивного континента[496].

Питер Пауль Рубенс. Шубка. Ок. 1638. Дерево, масло. 176 × 83 см. Музей истории искусств, Вена

Сколь бы смешанные чувства ни испытывала Елена, созерцая образы собственного тела, созданные неутолимой страстью ее мужа-художника, гордость, уважение к его желаниям, а возможно, и нежные воспоминания возобладали над ее чопорностью или стыдливостью, и «Шубка», в отличие от других откровенных картин, избежала гибели. Вероятно, Елене весьма и весьма пришлись по вкусу многочисленные холсты, на которых Рубенс запечатлел ее с детьми, часто в вызывающе декольтированном платье, однако на сей раз явно стремясь воспеть ее материнскую плодовитость. Например, едва ли ее мог смутить упоительно-яркий, написанный широкими эскизными мазками и просто излучающий блаженство портрет, ныне хранящийся в Мюнхене, на котором она предстает крепко обнявшей голенького, пухленького трехлетнего Франса: у обоих темные глаза, розовые щеки и ямочки на подбородке, образующие идеальную зрительную рифму. Нельзя вспомнить *ни одного* барочного (да и ренессансного) мастера, который бы с таким нескрываемым восторгом запечатлевал жизнь собственных детей, видя в них свое будущее, в то время как его дни омрачал недуг и зловещее приближение смерти. Его семья напоминала его сад: прочная и крепкая, она была окружена столь же любовным уходом, в ней царили столь же буйный рост и столь же умиротворяющая безмятежность. Рубенс был бы рад узнать, что он заронил в плодовитое лоно Елены еще одно семя, хотя, учитывая, что, когда он умер, она находилась лишь на первом месяце беременности, это крайне маловероятно.

Рубенс изо всех сил старался, чтобы эта семейная идиллия продолжалась и после его смерти. 27 мая ему, видимо, стало хуже, поскольку он призвал нотариуса и составил новое завещание. Елена получила максимальную долю наследства, какую только позволяли законы Фландрии и Антверпена: половину всего имущества Рубенса, а замок и земли в Стене были поделены между нею и двумя его старшими сыновьями. Бóльшую часть второй половины он поровну распределил между всеми шестью детьми, выделив также какую-то долю на благотворительность и на антверпенские церкви. Небольшие суммы денег он заботливо оговорил в завещании для простых людей, которые в разное время служили в его доме, например для конюхов. Альберту, многообещающему филологу-классику, он оставил свою библиотеку и завещал ему, поровну с братом Николасом, свою гордость и радость – коллекцию камей, агатов,

монет и медалей[497].

В последующие дни его состояние сильно ухудшилось. В его спальне непрерывно толпились лекари, антверпенские доктора Спиноза и Лазарус, а в придачу еще двое хирургов, которым вменялось в обязанность облегчать боль в его ступнях, мучимых неумолимо прогрессировавшей подагрой. Кардинал-инфант прислал из Брюсселя собственных лейб-медиков. Аптекари доставляли новые и новые снадобья, но все было тщетно. Рубенс горел в лихорадке и угасал. Тридцать первого числа Жербье писал одному из своих английских корреспондентов: «Сэр Питер Рубенс смертельно болен», однако, взявшись чуть позже за письмо самому королю Карлу, он узнал, что Рубенс умер накануне «от разрыва сердца, не перенеся нескольких дней горячки и подагры»[498]. Он оставил сей мир в последнюю среду мая, в полдень, в тот час, когда он обыкновенно бывал занят незавершенными картинами в своей мастерской, проверял работу учеников, поправлял детали, немного отойдя, внимательно разглядывал готовые полотна. В обычные дни в это время по всему дому медленно распространялся аромат пекущихся пирогов, предвещая умеренный обед. Небо над его садом окрашивалось в полдень яркими тонами. Цвели фруктовые деревья, а из-за стен доносился равномерный цокот копыт по булыжной мостовой.

А потом зазвонили колокола. Тело Рубенса было положено в дубовый гроб. На вечерне несколько монахов из шести городских монастырей, тех самых, что грабили и опустошали на глазах Яна Рубенса семьдесят четыре года тому назад, проследовали за его катафалком на запад, вдоль всего канала Ваппер, потом через улицу Мейр, где когда-то поселилась после возвращения в Антверпен Мария Рубенс, а потом на Синт-Якобскеркстрат, где Питер Пауль упокоился в фамильном склепе Фоурментов. Три дня спустя, 2 июня, состоялось погребение, во время которого были зажжены шестьдесят свечей, кресты окутаны алым атласом и пропеты мизерере, «Диес ире» и псалмы. Фасад дома Рубенса задрапировали черным сукном, а в стенах его устроили поминки по усопшему, как требовал того фламандский обычай. В память о живописце поднимали бокалы по всему Антверпену: и в ратуше, которую до сих пор украшало рубенсовское «Поклонение волхвов» и в которой теснились пришедшие отдать ему последний долг магистраты, главы гильдий и бургомистры; и в издавна облюбованном членами Общества романистов «Золотом цветке», где Рубенс и его брат вместе с Рококсом, Гевартсом, Моретом и прочими читали друг другу изящные латинские вирши; и в таверне «Олень», где его коллеги и соратники,

состоявшие в братстве Левкоя и гильдии Святого Луки, провозглашали признанному мастеру вечную память. Сотни месс были прочитаны доминиканцами, капуцинами, августинцами, монахинями ордена босоногих кармелиток, а за городскими стенами – «черными сестрами»-алексианками Мехелена и иезуитами Гента. В маленькой церкви деревушки Элевейт, где Рубенс молился во время своего пребывания в Стене, за упокой его души отслужили двадцать четыре мессы.

Рубенс не ошибся. И в Англии, и в Брюсселе раздался явственный ропот разочарования: как же, художник покинул этот мир, не успев написать еще картин для галерей этих монархов. Кардинал-инфант обронил в письме брату, королю Филиппу: «Рубенс умер примерно десять дней тому назад, и, уверяю Ваше Величество, я весьма удручен тем, в каком состоянии пребывают картины [предназначавшиеся для сводчатого зала дворца]»[499]. Настоятель аббатства Сен-Жермен-де-Пре, проявив куда больший такт, сказал в письме старому школьному другу Рубенса Бальтазару Морету, что живописец отправился «созерцать оригиналы тех прекрасных полотен, что он оставил нам». Морет ответил, что, «потеряв господина Рубенса, невосполнимую утрату понесли и город, и особенно я сам, ведь он был одним из самых близких моих друзей». Еще лучше удались Александру Форненбергу последние строки стихотворной эпитафии, в которых тот превозносит гений художника, одновременно порицая своих соперников, слагавших посмертные панегирики в честь живописца: «Напыщенные рифмоплеты, которые воспевали Рубенса смелыми стихами / и сочинили в память его ученые поэмы, / воображают, будто им досталась пальма первенства, / однако они лишь тщились нарисовать солнце углем»[500].

Незадолго до смерти кто-то, возможно Лукас Файерб, спросил Рубенса, желает ли он, чтобы на его могиле в церкви Святого Иакова установили памятную часовню. Он отвечал, тщательно выбирая слова, подчеркнуто лаконично, как было ему свойственно, явно стремясь избежать всякой напыщенности и посмертного самовозвеличивания. *Если* его вдова, его взрослые сыновья и опекуны его детей, еще не достигших совершеннолетия, сочтут это уместным, то, конечно, они вправе воздвигнуть часовню и украсить ее изображением Пресвятой Девы. В ноябре следующего года члены городского совета дали семье разрешение на строительство, и за клиросом церкви была возведена часовня стоимостью пять тысяч флоринов. На полу выложили сочиненную Яном Гевартсом надпись, прославляющую «Питера Пауля Рубенса, лорда Стена, который, наряду со множеством несравненных талантов, отличался глубоким

знанием древней истории и посему может быть наречен Апеллесом не только нашего, но и всех времен и который удостоился дружбы королей и властителей»[501]. Над надгробным алтарем, под прекрасным и трогательным мраморным изваянием Пресвятой Девы с пронзенным сердцем, поместили картину Рубенса «Мадонна с Младенцем и святыми», решенную в ярких, насыщенных тонах и воплощающую всю суть личности художника: его энергию и мужественность – в образе святого Георгия, его простоту и суровость – в образе святого Иеронима и прежде всего его нежность, теплоту и мягкость – в любящих взглядах, которыми обмениваются Мать и крохотный Сын.

К середине июля 1640 года был завершен подробный перечень всех произведений искусства, оставшихся в доме Рубенса и никому не завещанных. В нем оказалось около трехсот тридцати наименований, в том числе триста девятнадцать картин. Среди них более ста были написаны самим Рубенсом или скопированы им с оригиналов Тициана и других старых мастеров. Нашлись и подлинные работы Тициана, Тинторетто, Веронезе и таких северных художников, как Ван Дейк. Нет нужды упоминать, что агенты европейских монархов тотчас почуяли благоприятную возможность, и до конца года значительная часть коллекции Рубенса отправилась в Мадрид, Вену и Гаагу.

Сама Елена Фоурмент приобрела девять работ своего покойного мужа, по большей части семейных портретов, а также «Сад любви», чудесно передающий атмосферу утонченной эротики. Как бодро писал Жербье Иниго Джонсу, она была «богатой вдовой с богатыми детьми». На самом деле ее состояние превосходило все, о чем только смела мечтать какая-либо жена художника, ведь ей отошла половина наследства, оцениваемого в двести девяносто тысяч гульденов, колоссальную сумму в глазах любого жителя Антверпена, тем более того, кому при рождении собственный отец не мог передать ничего, кроме основательно запятнанной репутации.

Питер Пауль Рубенс. Распятие святого Петра. Ок. 1637–1639. Холст, масло. 310 × 170 см. Церковь Святого Петра, Кёльн

А среди множества картин, прислоненных к стене в доме на Ваппере и дожидающихся продажи с аукциона или на торгах, которые непрерывным потоком продолжались все сороковые годы, было и незавершенное «Распятие святого Петра». В свое время его совершенно неожиданно заказал Рубенсу лондонский купец Джордж Гелдорп, уроженец Германии, происходивший из почтенного города Кёльна, архиепископской резиденции. В 1637 году от имени одного из крупных кёльнских коммерсантов,

ценителя искусства Эверхарда Ябаха, и его семейства он попросил Рубенса написать картину, которую можно было бы преподнести в дар кёльнской церкви Святого Петра. Рубенс не бывал в Кёльне уже целую вечность и не имел там никаких знакомых, однако отвечал со всей возможной любезностью. Разумеется, он оставляет выбор сюжета за «заказчиком, который берет на себя все издержки», однако ему видится распятие святого, проявившего самое горячее и искреннее раскаяние, его собственного неполного тезки. «Город Кёльн очень дорог мне, – писал Рубенс Гелдорпу, – ведь именно там я воспитывался до десяти лет. Мне часто хотелось увидеть его после столь длительного перерыва. Впрочем, опасаюсь, что подстерегающие на пути опасности и мои собственные занятия лишат меня этого и многих других удовольствий»[502].

Рубенс неизменно оставался джентльменом. Неужели он действительно испытывал хоть малейшее желание вернуться в Рейнскую область? Разумеется, Кёльн – это не Зиген, и, утверждая, будто провел в Кёльне все детство, Рубенс заставлял себя забыть о Зигене, с которым у него были связаны куда более мучительные и тягостные воспоминания. Тем не менее он не только не нашел в себе силы отправиться в Кёльн, но не сумел даже завершить картину. Сохранился выполненный маслом эскиз, на котором Петр принимает мученическую смерть, будучи распятым вверх ногами, а сам холст, законченный кем-то из учеников, не лучший и не худший образец работы мастерской Рубенса, в конце концов добрался до кёльнской церкви, где давным-давно преклонял колени другой кающийся грешник.

II. Переступить порог

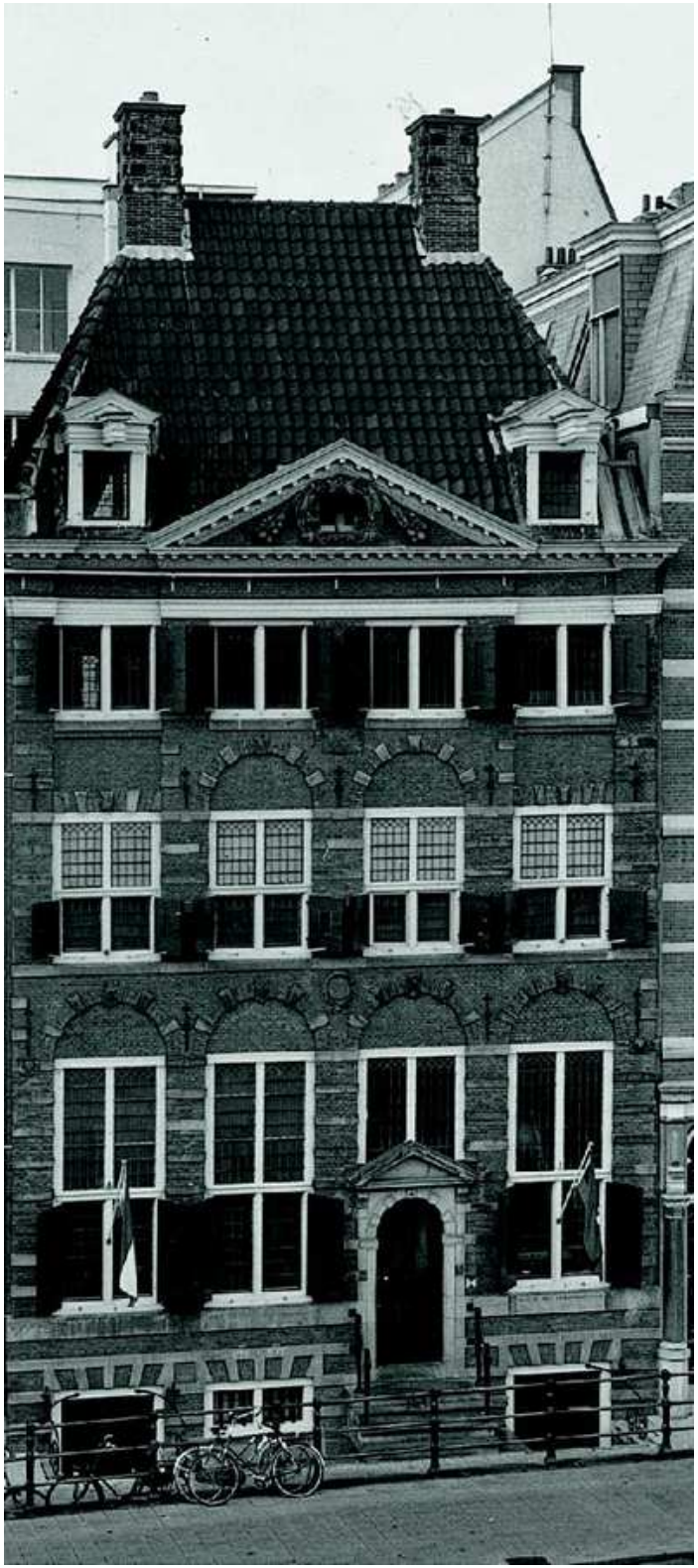
Вероятно, в Амстердаме обнаружилось немало тех, кто уверял, будто знал Рубенса, и некоторые и вправду его знали. Например, было достоверно известно, что знакомством с Рубенсом мог похвастаться Антони Тейс. Его отец, торговец драгоценными камнями Йохан Тейс, продал Рубенсу земельный участок на канале Ваппер вместе с заброшенной прачечной, где тот впоследствии выстроил свой особняк. Подобно многим другим семействам, Тейсы были разбросаны по всему миру и принадлежали к различным христианским конфессиям. Некоторые из них, наиболее благочестивые или наиболее осторожные приверженцы кальвинизма, во время беспорядков переселились на север, в Голландию. Однако многих своих близких они предусмотрительно оставили в Антверпене, чтобы избежать конфискации недвижимого имущества. Поэтому, уже обосновавшись в Амстердаме, Йохан Тейс в 1609 году мог продать свою собственность Рубенсу через посредничество собрата по ремеслу, ювелира Христофера Карса[503]. Йохан Тейс не только запросил за участок цену в восемь тысяч девятьсот шестьдесят флоринов, но и поставил Рубенсу еще два условия: одно обычное, другое не очень. От Рубенса требовалось написать для Тейса картину, а кроме того, бесплатно взять в ученики его сына, возможно брата Антони Ханса. В ту пору обучение в мастерской живописца обыкновенно обходилось близким юноши в сто флоринов в год, поэтому Тейс экономил от пятисот до семисот флоринов за весь курс, а заодно гарантировал своему сыну известный статус, ведь отныне Тейс-младший, не важно, обладал он талантом или нет, мог похвастаться тем, что числился в учениках величайшего живописца мира.

Мы не знаем точно, кто из братьев, Антони или Ханс, впоследствии скупщик предметов искусства, обучался в мастерской Рубенса, однако к моменту женитьбы, в 1621 году, Антони поселился на набережной канала Херенграхт, в фешенебельном квартале, который едва ли мог приглянуться художнику. Впрочем, его невеста Лейсбет выросла в доме на Брестрат, улице, где купцы, специализирующиеся на продаже брильянтов, и другие коммерсанты соседствовали с живописцами, например Питером Ластманом, и торговцами картинами. К сожалению, супружеское счастье Антони Тейса продлилось недолго. Спустя всего десять месяцев после венчания Лейсбет родила сына, а еще через четыре дня упокоилась в церкви

Аудекерк. Антони Тейс явно не привык искать спутниц жизни вдали от дома. Первая жена приходилась ему племянницей. По прошествии пяти лет он женился на своей воспитаннице, семнадцатилетней Магдалине Белтен. Она также происходила из семьи фламандских купцов-иммигрантов, живущей на Брестрат, в красивом, прочном доме, украшенном ступенчатым щипцом и треугольным фронтоном над входом, втором от угла со шлюзом Синт-Антонислёс. Супружеская чета прожила здесь около шести лет, а потом переехала снова, на сей раз в еще более роскошный квартал на набережной канала Кейзерсграхт. Спустя год, в 1634-м, умер и сам Антони, а его вдова, не достигшая еще и тридцати, по обычаю Белтенов и Тейсов избирать спутников жизни среди близких, не теряя времени, вышла за другого члена своего семейства, племянника своего покойного мужа Христоффела.

Домом на Брестрат Магдалина владела совместно с братом Питером Белтеном, но, вступив в брак, передала право собственности мужу Христоффелу Тейсу. В 1636 году мужчины выставили его на аукцион, однако сняли предложение, когда оказалось, что никто не готов платить за него более двенадцати тысяч гульденов. В течение двух лет дом сдавали внаем, а потом, в 1638 году, решили продать, назначив за него цену в тринадцать тысяч гульденов.

Купил его Рембрандт ван Рейн, вознамерившийся войти в высшее общество. Не случайно, мучительно пытаясь отыскать творческое решение цикла «Страсти Христовы» и тщась превратиться в эдакого голландского Рубенса, он приобрел дом у той же семьи, что продала Рубенсу земельный участок! Семейства, жившие по соседству на Брестрат, не прочь были посплетничать, и потому маловероятно, чтобы Рембрандт об этом не знал. Потому ли сделка показалась ему неотразимо привлекательной? Именно этот дом на Брестрат стал в его глазах чем-то бóльшим, нежели просто кирпичи и строительный раствор. Этот особняк вызывал у него ассоциации со всеми, кто был важен ему как художнику: с Ластманом, с ван Эйленбургом, а теперь еще, как выяснилось, и с Рубенсом. Ну мог ли он не купить этот дом?



Дом-музей Рембрандта на Йоденбрестрат

Может быть, тридцатичетырехлетний Рембрандт воображал, что отныне уподобится Рубенсу, будет разъезжать в собственной карете, а его желания будут предвосхищать домашняя челядь, кухарки, конюхи, ученики и ассистенты, растирающие краски? В любом случае он явно полагал, что достаточно богат, чтобы позволить себе дом, несравненно более роскошный, чем все, где ему случалось жить до сих пор, и потому значительно более дорогой, чем все, о каких смели мечтать его собратья по ремеслу и коллеги. В том же году, когда Рембрандт приобрел дом на Брестрат, Михил ван Миревелт, ветеран придворного портрета, купил в Дельфте дом за каких-нибудь две тысячи гульденов, чуть выше средней цены по городу[504]. С другой стороны, по сравнению с Амстердамом, который в 1639 году мог считаться самым привлекательным и элегантным городом Европы, Дельфт выглядел провинциальным захолустьем, и цены на недвижимость, как и гонорары за портреты, возможно, отражали эту разницу. Даже если так, столь талантливый и популярный портретист, как Николас Элиас Пикеной, в конце концов вынужден был переехать из жилища на Брестрат, ибо оно оказалось ему не по карману. Примерно в то же время, что и Рембрандт, он приобрел дом по соседству, третий от угла, у бывшего великого пенсионария и члена городского совета Адриана Пау. Спустя пять лет ему пришлось продать этот дом за девять тысяч гульденов португальскому еврею Даниэлю Пинту[505].

Однако Рембрандт чувствовал себя богатым и не боялся заявить об этом вслух перед фрисландским судом, слушавшим дело по его иску к семейству ван Лоо, родственникам мужа Хискии, сестры Саскии. Рембрандт утверждал, будто доктор Альберт ван Лоо и Майке ван Лоо оклеветали его и его жену, распространив слухи, что они-де растратили ее наследство, щеголяя и выставляя напоказ то, что имеют, – «pronken en paerlen»[506]. Разумеется, он мог бы защититься от обвинений в расточительстве, уверив суд, что на самом деле они с Саскией ведут жизнь исключительно скромную и непритязательную. Однако, каковы бы ни были недостатки Рембрандта, сладкоречивое лицемерие к их числу не принадлежало. Поэтому он стал утверждать, что они слишком *богаты*, чтобы навлечь на себя упреки в мотовстве. «Как подчеркнул истец без всякой похвальбы, он и его жена владеют безмерным и неистощимым богатством, за что не устают благодарить Всемогущего Господа»[507]. Может быть, Рембрандт, сам того не зная, был втянут в давнюю вражду между частью фрисландских ван

Эйленбургов и частью семейства ван Лоо, ведь Ульрик ван Эйленбург, адвокат, представлявший интересы художника в суде, однажды уже пытался возбудить процесс против Альберта ван Лоо, хотя и не преуспел. Нетрудно вообразить, что ван Эйленбурги хитроумно вовлекли Рембрандта в свой лагерь, воздействуя на его супружеские чувства и стремясь вызвать его негодование. Он ничего не выиграл. Суд постановил, что, как бы ответчики ни злословили в адрес ван Эйленбургов, о Саскии и ее супруге они ничего не говорили, поэтому Рембрандт не вправе требовать от них опровержения и рассчитывать на возмещение морального ущерба. Обеим сторонам пришлось оплатить судебные издержки.

Возможно, художник воспринял это судебное дело как мелкое досадное недоразумение, не более. В конце концов, он требовал у ответчиков всего лишь шестьдесят четыре гульдена компенсации, а получение или утрата такой суммы едва ли много значит в глазах человека, который через несколько месяцев намерен заплатить тринадцать тысяч гульденов за новый дом. Однако дом он приобретал на условиях не самых благоприятных. Купчая была подписана 5 января, стороны согласились вручить друг другу договоры, соответственно купли и продажи, 1 мая, на тот же день была назначена выплата первого взноса в размере тысячи двухсот гульденов. В таком случае неудивительно, что Рембрандт столь горячо настаивал, чтобы ему выплатили тысячу двести гульденов за две последние картины из цикла «Страсти Христовы». В ноябре 1639 года он внес следующую часть суммы, еще тысячу двести гульденов, а 1 мая 1640 года – еще восемьсот пятьдесят. Оставшиеся три четверти стоимости, девять тысяч шестьсот пятьдесят гульденов, требовалось заплатить в рассрочку любыми взносами на протяжении пяти-шести лет. Однако невыплаченный остаток, в сущности, трактовался как ипотечный кредит, предоставленный прежними владельцами дома со ставкой в пять процентов. Сейчас в Нью-Йорке, в 1999 году, это может показаться выгодной сделкой. Но, учитывая, что коммерческие ставки по кредитам в Голландии середины XVII века обычно не превышали двух-трех процентов, Рембрандт брал на себя очень значительные долговые обязательства.

Впрочем, и самоуверенности ему было не занимать. Возможно, он подсчитал, что если, как его новый сосед Николас Элиас Пикеной, не сможет вовремя выплатить взносы, то всегда сумеет перепродать дом, и даже с прибылью. Недостаток этого спасительного плана заключался в том, что Христоффел Тейс отложил полную передачу прав собственности на проданную недвижимость до своевременной выплаты обещанных платежей.

Но в 1639 году неустрашимый Рембрандт и это не принял за дурное предзнаменование, ведь он находился на пике своего таланта и славы. В 1641 году в новое издание истории Лейдена, подготовленное Орлерсом, была включена статья о его карьере, где Рембрандт объявлялся едва ли не преемником Луки Лейденского, а в октябре того же года глава лейденской гильдии художников Филипс Ангел в своей ежегодной речи в честь Дня святого Луки назвал его «всем известным Рембрандтом [wijt-beruchten Rembrant]»[508]. Значит, он безусловно добился высокого признания. А если он был столь востребован в самом богатом городе мира, не должна ли ему вскоре улыбнуться фортуна?

И хотя улица Брестрат менялась на глазах, ведь сюда переезжало множество чужеземцев, особенно португальских евреев, переправлявшихся через мосты с острова Влоинбург, Рембрандт по-прежнему мог ощущать свое возвращение на Брестрат как маленький триумф. Он даже был готов совершать широкие жесты, например вместе с несколькими вкладчиками, в том числе собратьями-художниками, поддержать Хендрика ван Эйленбурга, которому всегда не хватало наличных денег, и одолжить ему некоторую сумму. Саския, возможно, тоже была рада поселиться здесь, в двух шагах от кузена. Хотя от их прежнего жилища на Влоинбурге дом на Брестрат находился всего в нескольких минутах ходьбы, он ознаменовал для Рембрандта и Саскии новое начало: это был элегантный особняк в богатом квартале, быть может не столь модном, как кольцом охватывающие центр города набережные новых каналов, но все же свидетельствующем о достатке и утонченности его обитателей. Спланированный в обычной амстердамской манере рубежа XVI–XVII веков, новый дом был высоким и далеко уходил в глубину, а его обращенный на улицу фасад как раз был довольно узок. Через отделанный камнем вход в классическом вкусе, возможно напоминавший Рембрандту его бывшую латинскую школу, посетитель попадал в «voorhuis», или переднюю, где его встречали гипсовые слепки, которые в описи имущества, составленной во времена его банкротства, впоследствии будут обозначены как «двое нагих детей»[509]. Мебели в этой комнате было немного: всего шесть стульев, в том числе четыре «испанской работы, из русской кожи», да скамеечка, чтобы выглянуть из окна, а потом спрятаться от нежеланных гостей в задних помещениях. Однако в передней висело множество картин, по большей части «кабинетного» формата: маленькие пейзажи кисти самого Рембрандта и Ливенса, изображения животных, несколько голов-«трони»,

представлявших типы характеров или необычайные гримасы, а также жанровых картин фламандского художника Адриана Броувера, на которых были запечатлены отбросы общества, напивающиеся в клубах табачного дыма в грязных, закопченных тавернах, и которые явно восхищали Рембрандта своей грубоватой приземленностью.

Рядом с передней располагалась боковая комната, «sydelcaemer», убранство которой состояло из стола орехового дерева, мраморной чаши для охлаждения вина, еще семи испанских стульев с сиденьями зеленого бархата и не менее *сорока* картин, в том числе кисти художников, наиболее высоко ценимых Рембрандтом: Яна Пейнаса, однокашника Рембрандта по мастерской Ластмана, опять-таки Ливенса, чрезвычайно оригинального пейзажиста Геркулеса Сегерса, а также маринистов Симона де Флигера и Яна Порселлиса. Порселлис, которого Самуэль ван Хогстратен позднее описывал как «Рафаэля среди маринистов», одержал победу в знаменитом состязании художников, проходившем в Лейдене в 1630 году, возможно когда Рембрандт еще не уехал оттуда, и посрамил таких пейзажистов, как Ян ван Гойен и Франсуа Книбберген[510]. Поэтому «боковая комната» могла считаться небольшой художественной галереей. За нею располагались еще комнаты, «binnenhaard» и «sael», или гостиная. Хотя «sael» с его «тремя античными статуями» и считался главной приемной, ни одна из комнат в подобных домах не имела строго определенных функций, поэтому в обеих стояли бельевые шкафы и комоды кедрового дерева, столы и стулья, а в гостиной, или «sael», была даже предусмотрена «встроенная спальня» с кроватью-альковом. В целом анфилада комнат, с их медными канделябрами и подсвечниками, с зеркалами в рамах из черного дерева, отражающими прохладный влажный свет, оставляла у посетителя впечатление прочности и удобства, «gezelligheid».

Однако лишь следующий этаж носил на себе несомненный отпечаток личности Рембрандта. Там располагались четыре комнаты, в том числе отдельная прихожая, затем «большая» и «малая» мастерские художника, а в самой глубине, иными словами, над гостиной, «sael», первого этажа, – помещение, именуемое «kunstcaemer»[511]. Пройти по этим комнатам означало увидеть множество тщательно подобранных поразительных предметов, сравнимых с энциклопедическими коллекциями, хранящимися в домах друзей Рубенса в Антверпене и задумывавшимися так, чтобы представлять все богатство мировой культуры прошлого и настоящего, Европы и экзотических стран. В «большой мастерской» Рембрандт, по всей вероятности, и

работал. Из описи, подготовленной в 1656 году для комиссии по делам о банкротстве, явствует, что Рембрандт писал уже не в крохотной необставленной студии с дощатым полом, вроде той, что изображена на его лейденском автопортрете 1629 года. Теперь его окружали два костюма южноамериканских индейцев, мужской и женский, со всеми деталями и украшениями, «гигантский шлем», пять кирас, «деревянная труба» и «дитя работы Микеланджело»[512]. Эту комнату художник предпочел не заставлять вещами, чтобы выиграть пространство для работы, зато «малая мастерская» и «kunstcaemer» были забиты всевозможными любопытными предметами, от античного и индейского оружия, в том числе луков, стрел, дротиков и копий, до американских бамбуковых свирелей, яванских теневых кукол, африканских калебасов и фляг из тыквы и японского шлема (возможно, того, что красуется на одном из персонажей гризайли «Проповедь святого Иоанна Крестителя»). Целая полка в «kunstcaemer» была отведена обширной коллекции раковин и кораллов, турецкой пороховнице, двум «обнаженным фигурам, представленным полностью», посмертной маске штатгальтера Морица, двум пистолетам, набору тростей, скульптурам льва и быка[513].

Если посмотреть на этот небрежно составленный перечень, возникает ощущение, что судебные приставы с трудом протискивались сквозь груды хлама, оставшиеся от имущества разорившегося мота, натыкаясь то на слоновий бивень, то на карпатское седло, а коллекция Рембрандта неизбежно предстает чудовищной горой мусора, собранного без всякого разбора, кое-как неряшливо взгроможденной на полки, – вполне в духе его импульсивной, жадной до жизненных впечатлений, всеядной личности. Однако, подобно тому как за *внешней* свободой и непосредственностью его живописи таится скрупулезность приемов и тщательный расчет, будь то в композиции, будь то в исполнении, этот набор предметов являл нечто большее, нежели сорочье гнездо. Возможно, составляя это собрание, Рембрандт не руководствовался строго научными классификационными принципами, как это делали ученые коллекционеры; тем не менее набор этих объектов свидетельствует о его инстинктивной аристотелевой вере в то, что в бесконечном чудесном разнообразии мира рано или поздно любящему взору откроется замысел Творца.

В любом случае в его «кунсткамере» наличествовали отделы, посвященные античному и современному научному знанию, а также «naturalia» и «artificialia». Античный мир был представлен в коллекции Рембрандта ничуть не хуже, чем в собрании Рубенса,

хотя ему пришлось довольствоваться гипсовыми слепками, тогда как Рубенс по временам мог позволить себе подлинные греческие и римские скульптуры, а также знаменитые геммы. Впрочем, именно Рубенс, а не Рембрандт по собственной воле продал бóльшую часть своих скульптур герцогу Бэкингему. Рембрандта же с его предметами античного искусства силой сумели разлучить лишь судебные приставы. А ведь у него были все они – двенадцать цезарей, от Августа, Калигулы и Нерона до Веспасиана, Гальбы и Марка Аврелия. Как и в любом кабинете образованного джентльмена, они соседствовали с блестящими поэтами и философами Древнего мира: Гомером, Сократом и Аристотелем. Рембрандт даже владел бюстом античного героя, более, чем все прочие, повлиявшего на формирование молодого Рубенса, – бородатого Сенеки, скорбного и трагического. В его собрании наличествовали также Лаокоон и несколько головок «античных героинь». Не исключено, что, помимо скульптур, у Рембрандта была также коллекция монет и медалей, хотя явно не столь представительная и изысканная, как у фламандского мастера.

Рембрандт ван Рейн. Два этюда райских птиц. Конец 1630-х. Бумага, перо коричневым тоном, кисть коричневым и белым тоном. Отдел графики, Лувр, Париж

Не стоит судить по внешнему впечатлению. Рембрандт-расточитель, Рембрандт-повеса был также Рембрандтом-ученым, Рембрандтом – обладателем энциклопедических познаний, подобно Рубенсу, стремившимся показать миру, что он не грубый ремесленник, а «pictor doctus», живописец-интеллектуал, философ кисти, способный состязаться с поэтами, обнаруживая безупречный, утонченный вкус.

Хотя глубиной познаний Рембрандт, возможно, уступал Рубенсу, его пытливый ум отличала широта, даже если ему недоставало проницательности. Судя по его земному и небесному глобусам, его интеллектуальное любопытство носило *более* энциклопедический характер, чем то, что было присуще Рубенсу. Как и многие жители этого города-империи, пораженный и

заинтригованный чудесами далекого мира, привозимыми в доки бухты Эй, Рембрандт собирал образцы из глубин океана и тропических джунглей: драгоценные раковины, губки, маленькие кустики кораллов, – но приобрел и чучело райской птицы из Новой Гвинеи. Играющее чудесными, яркими красками, оно предназначалось не только для того, чтобы покоить взор, но и вызывало среди тех, кто был склонен к естественно-научным размышлениям, нешуточные споры: есть ли у этого создания лапки? – ведь те, кто приготовлял чучела птиц в Ост-Индии на экспорт, всегда искусно удаляли нижние конечности. «Заключая двойное пари» и страхуя себя от проигрыша, Рембрандт нарисовал собственный экземпляр на двух разных листах: на одном – с лапками, на другом – без лапок[514]. В разделе «Artificialia» нашлось место экзотическим предметам: китайским и японским костюмам и керамике, мечам и шлемам, странным головным уборам с рогами и с башенками, турецким и персидским тканям с узором из дроздов, радостно прыгающих по усыпанным лилиями лугам. В его коллекции были кожи кавказской выделки, музыкальные инструменты, цитры и колокольчики, гонги и носовые флейты, восточные и средневековые.

В этом сказочном великолепии почти нет книг. В описи 1656 года упоминается лишь пятнадцать книг «различного формата». Кроме них, у Рембрандта была «Иудейская война» Иосифа Флавия, иллюстрированная Тобиасом Штиммером, тем самым художником-графиком, который произвел столь глубокое впечатление на молодого Рубенса. Однако тот факт, что Рубенс не мыслил своей жизни без библиотеки, а Рембрандт, очевидно, мало интересовался собиранием книг, отражает кардинальное несходство их творческой личности. Равнодушие Рембрандта к книгам представляется тем более странным, что он испытывал подлинную страсть к их физическому облику и не уставал изображать их на своих полотнах, превращая в некое подобие монументов, массивных, хранящих на себе следы времени, внушающих благоговение. Конечно, пятнадцать книг могли включать в себя только самые любимые, те, что снова и снова привлекали его глубиной, неисчерпаемостью или занимательностью сюжета: Библию, Тацита, разумеется, Овидия, может быть, Горация и Плиния. А если Рембрандт следовал примеру Апеллеса, который, по словам Плиния, ограничил свою палитру четырьмя цветами, посредством которых добивался удивительных композиционных и колористических эффектов, то вполне мог сказать себе, что вряд ли нуждается в огромной библиотеке, чтобы демонстрировать свою книжную ученость.

Однако в его собрании находилась книга Дюрера о пропорциях и, возможно, учебник Жака де Гейна II по боевой подготовке (в немецкой редакции), откуда он заимствует несколько фигур для «Ночного дозора». К тому же нельзя исключать, что еще до того, как в 1656 году к нему явились судебные приставы, он продал часть изначально куда более обширной библиотеки.

Но если книжные полки в доме Рембрандта не прогибались под тяжестью фолиантов, то его коллекция рисунков и гравюр явно была огромна и отличалась высоким уровнем и разнообразием: от миниатюр эпохи Великих Моголов до величайших мастеров северной графики Луки Лейденского, Питера Брейгеля, Хендрика Гольциуса и Жака Калло[515]. Разумеется, были в его коллекции и работы Рубенса: пробные оттиски с гравированных версий его пейзажей, поправленные рукой фламандца, а также целый том портретных гравюр. Кроме того, в собрании Рембрандта были широко представлены итальянские мастера. Судя по инвентарной описи, на протяжении многих лет Рембрандт методично создавал свой собственный, максимально полный архив ренессансного искусства и потому имел доступ к практически полному корпусу произведений Микеланджело, Рафаэля и Тициана, выполненных в форме гравированных репродукций. В описи упомянута также «драгоценная книга» Мантеньи, в которой, видимо, были собраны его рисунки. Однако Рембрандт не остановился и на этом, ведь в разделе «современной» живописи его коллекции находились и работы всех троих Карраччи (включая печально известное «Сладострастие» Агостино) и Гвидо Рени.

Рембрандт ван Рейн. Набросок с портрета Бальдассаре Кастильоне работы Рафаэля. 1639. Бумага, перо, коричневые чернила, белила. Графическое собрание Альбертина, Вена

В конце 1630-х годов Рембрандт посещал амстердамские распродажи имущества очень и очень часто, со страстью увлеченного коллекционера. Подобная склонность обходилась ему недешево, но он ничего не мог с собой поделать. На аукционе, проходившем на Принсенграхт на протяжении трех недель в марте 1637 года, когда распродавалось наследство Яна Бассе, он приобрел с молотка пятьдесят лотов: гравюр, рисунков и раковин. В феврале 1638 года, во время следующей крупной аукционной распродажи, на сей раз коллекции купца, торговавшего с Россией, Гоммера Шпрангера в его доме на Флювеленбургвал, Рембрандту досталось еще тридцать два лота, в том числе произведения Дюрера, Гольциуса и Луки Лейденского, Полидоро да Караваджо и еще одно собрание редких раковин, до которых он явно был великий охотник. На аукционе он вполне мог столкнуться с ван Эйленбургом и с такими художниками, как Николас Элиас Пикеной и Клас Муйарт, и, видя в них потенциальных соперников, очевидно, стремился не уступить им вожделенные лоты. Впрочем, и он признавал, что всему есть предел и даже он не в состоянии себе кое-что позволить. Подобно собратьям-живописцам, Рембрандту зачастую приходилось довольствоваться недорогими предметами, доступными скромному покупателю на торгах, и приобретать

всего за несколько гульденов небольшую папку гравюр. Однако по временам, когда на аукционе выставляли что-то совершенно уникальное, он поддавался искушению и готов был заплатить любую цену. Так, он отдал сто шесть гульденов, примерный эквивалент гонорара за портрет, за три гравюры работы Гольциуса и сто двадцать семь – за редкую гравюру Луки Лейденского, известную как «Уленшпигель», на которой, впрочем, изображено семейство нищих с совой[516].

Тициан. Мужской портрет (ранее считавшийся изображением Ариосто). Ок. 1512. Холст, масло. 81,2 × 66,3 см. Национальная галерея, Лондон

На аукционах Рембрандт соперничал не только со своими друзьями и коллегами-художниками, но и с утонченными и хорошо образованными коллекционерами из числа богатых

купцов и патрициев. Случались торги, на которых особо изысканные и редкостные предметы продавались не за сотни, а за тысячи гульденов, и тогда Рембрандту оставалось лишь признать свое поражение и почувствовать себя в малоприятной роли изнемогающего от неутоленного желания зрителя. Так, на распродаже имущества Лукаса ван Уффелена в апреле 1639 года он лишь с бессильным разочарованием взирал, как знаменитый, прекрасный портрет Бальдассаре Кастильоне работы Рафаэля был продан за три с половиной тысячи гульденов. Рембрандт зарисовал этот недоступный лот, указав его цену и добавив, что вся коллекция ван Уффелена была продана за гигантскую сумму – пятьдесят девять тысяч четыреста пятьдесят шесть гульденов. Купил ее португальский еврей Альфонсо Лопеш, который нажил состояние на торговле брильянтами, а кроме того, служил в Амстердаме поставщиком оружия для кардинала Ришелье. Завидуя более состоятельным соперникам, Рембрандт тем не менее удивился, а возможно, испытал досаду, когда его собрат по цеху Иоахим фон Зандрарт (которому вменялось в обязанность показывать Рубенсу Голландию во время визита великого фламандца на север в 1627 году) не смог предложить за портрет Бальдассаре Кастильоне более трех тысяч четырехсот гульденов и уступил его Лопешу! Не исключено, что Зандрарта наняли устроители, чтобы он искусственно взвинтил цену; подобная практика бытовала в те дни, иногда до таких уловок снисходил и сам Рембрандт, но точно мы этого никогда не узнаем.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет (Рембрандт, облокотившийся на каменный подоконник). 1639. Офорт, первое состояние. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Весьма вероятно, Рембрандт лично знал Лопеша и бывал в его роскошном доме на канале Сингел, известном под названием «Позолоченное солнце». В конце концов еще прежде, живя на Влоинбурге, Рембрандт познакомился со столь замечательными членами сефардской общины, как Эфраим Буэно и Менаше бен Исраэль, а кроме того, Лопеш слыл страстным собирателем индийского и восточного искусства, привлекавшего Рембрандта как ценителя и коллекционера. В таком случае он наверняка наведался к Лопесу посмотреть другой вызывающий зависть шедевр его коллекции, «Мужской портрет» кисти Тициана. В XVII веке принято было считать, что на нем изображен итальянский поэт Лудовико Ариосто, автор эпической поэмы «Неистовый

Роланд», которая приобрела в Голландии немалую известность, после того как была переведена в 1615 году; она изобилует кровавыми сценами, театральными жестами и преувеличенными драматическими эффектами и потому не могла не понравиться Рембрандту.

Обе картины, которые он увидел одновременно, тотчас очаровали Рембрандта не только своим безусловным мастерством, но и тем, что обе они воздавали должное благородству искусства и художников. Портрет Кастильоне кисти Рафаэля считался не просто изображением автора «Придворного». Он был свидетельством дружбы и взаимного уважения, которое писатель и живописец питали друг к другу. В своих сочинениях Кастильоне постарался воздать хвалу художникам, и в частности превозносил Леонардо и Рафаэля наравне с выдающимися поэтами. Рафаэль сам писал стихи, а легендарная утонченность и нежность его стиля, по мнению современников, напоминали характерную манеру Петрарки[517]. Эти черты явственно различимы в портрете Кастильоне, служащем своеобразным подтверждением близости и сходства живописи и поэзии, а не выражением их отчаянного соперничества и стремления непременно превзойти друг друга[518]. Другие художники воспринимали портрет Кастильоне как доказательство того, что Рафаэль, признавая достоинства поэзии, отдает пальму первенства живописи; в том числе такого мнения придерживался Рубенс, который тщился «уравнять в правах» поэзию и живопись и избыть их давний спор и который написал копию портрета Кастильоне в Мантуе. На самом деле Рубенс был одним из немногих художников, которые могли отождествить себя с живописцем и одновременно с его моделью. В конце концов, Рафаэля сравнивали с Апеллесом еще и потому, что он с «непринужденным изяществом» держал себя в обществе принцев, а Рубенсу еще в юности пришлось воспитать в себе это свойство, и он, по крайней мере отчасти, научился ему, тщательно перечитывая книгу Кастильоне о приличествующем придворному поведении. Однако Рубенс знал также о тяжких дипломатических усилиях, которые Кастильоне вынужден был предпринимать по желанию своего повелителя, герцога Урбинского. В конце концов, безмерно устав, Кастильоне удалился в Мантую, где был гостеприимно принят герцогом Гонзага.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в возрасте тридцати четырех лет. Ок. 1640. Холст, масло. 102 × 80 см. Национальная галерея, Лондон

Вторая картина, предполагаемый портрет Ариосто кисти Тициана, оказала еще более непосредственное влияние на ту манеру, в которой предпочел изображать себя Рембрандт. В данном случае опять-таки было известно, что поэт и живописец дружили, восхищались друг другом и никогда не соперничали. Их имена ассоциировались с придворной культурой (Ариосто был придворным поэтом семейства д'Эсте, герцогов Феррарских), однако ни Ариосто, ни Тициан никогда не пресмыкались перед своими покровителями. Поэтому в портрете кисти Тициана

видели изображение поэта, собрата живописца, который, небрежно положив локоть на каменный парапет, воплощает не только высокое происхождение, но и ренессансную добродетель «непринужденного изящества». Повернувший торс вправо, а голову – непосредственно к созерцателю, Ариосто, по-видимому, являет собою другой важный элемент светского поведения: благожелательную доступность, умеряемую вежливой сдержанностью. С легкостью сочетая соответствие строгим нормам этикета и раскованность, портретируемый олицетворяет свойство, которое поклонники Тициана описывали словом «disinvoltura», то есть умение гармонично двигаться в пространстве, при этом ничем не напоминая неподвижную статую. Кажется, будто человек у каменного парапета на мгновение замер. Однако складки рубашки, сверкающий золотой шнур, стягивающий ворот на шее, блеск густых темных волос и не в последнюю очередь вздувшийся широкий рукав стеганого кафтана-джуббоне говорят об энергии и несокрушимой жизненной силе, о мощной грудной клетке, вздымающейся и опадающей под изящным одеянием.

Рембрандт не только восторгался двумя этими картинами из коллекции Лопеша, но и решил перевоплотиться в них. В 1631 году он уже преображался в Псевдо-Рубенса, присвоив автопортрет великого фламандца. Но столь очаровавший Рембрандта Рубенс, копируя Рафаэля и Кастильоне, уже впитал и растворил их в своей личности, личине и маске. Теперь, когда Рубенс находился при смерти, Рембрандт в свою очередь завладел личностью идеальных героев Высокого Возрождения: и моделей (придворного и поэта), и живописцев (Рафаэля и Тициана). Его эскиз с портрета Бальдассаре Кастильоне не ставит себе целью точно отразить оригинал. У Рембрандта «Кастильоне» слегка наклонил голову и заломил берет, ни дать ни взять юный повеса. Художник словно подбирает позу для своего автопортрета у каменного подоконника, где он предстанет в точно таком же, лихо заломленном, берете. Если локоть, слегка сдвинутый с парапета, явно заимствован у Тициана, то пышные, изящно распределенные складки на рукаве скорее обязаны своим появлением Рафаэлю. Впрочем, облачаясь в мантию гениев Возрождения, Рембрандт в своем автопортрете не проявляет чрезмерной почтительности. Его холодный взор и усмешка не имеют ничего общего с мягкостью черт на итальянских картинах. А расположившись на открытом воздухе, изобразив пучки травы, выросшей между каменными плитами, и собственные кудри, роскошной волной ниспадающие по спине, Рембрандт сознательно лишает себя самообладания и невозмутимости,

свойственной классическим персонажам, и превращает себя скорее в некое подобие природной стихии.

Эта жизненная сила, нетерпеливая, порывистая и нервная, отчасти ощущается в «Автопортрете в возрасте тридцати четырех лет», который он напишет годом позднее, в 1640-м. Однако здесь она уже смиряется, уступая место уравновешенности, господствующей в его новом облике придворного, даже принца. Он наконец-то по-настоящему чувствует себя мастером, его положение неоспоримо. Рубенса больше нет в живых. Он сделает все возможное, чтобы не остаться в истории всего лишь Елисеем, преемником пророка Илии. Облаченный в роскошные одеяния по моде XVII века, с прорезными рукавами и отделанным мехом плащом, с золотой цепью на груди и еще одной – на берете, Рембрандт, бесспорный Апеллес Амстердамский, воплощает благородное самообладание. Его художественная манера отражает две великие ренессансные традиции, традицию «disegno» (рисунка) и «colore» (цвета), представленные соответственно Рафаэлем и Тицианом; Рембрандт сознательно объявляет себя наследником обеих. Вазари прославлял Рафаэля, поставив его выше скульпторов, ибо ему удалось удивительно передать в «Портрете папы Льва X» фактуру бархата, камчатного полотна, шелка, и в этом своем «Автопортрете» Рембрандт не упускает случая помериться силами с великим итальянцем, демонстрируя свое собственное несравненное мастерство в визуальной передаче ткани и меха. Однако вместе с тем тональное единство полотна, плавная манера письма и идеальное расположение фигуры в отведенном ей пространстве отчасти подтверждают его право дерзко именоваться наследником Тициана. Рембрандт прежде всего овладел приемом Тициана, позволявшим «оживлять» портретируемых, тщательно отбирая бесчисленные проницательно подмеченные детали. Так, например, Рембрандт проводит белой краской тонкую линию от уголка правого глаза, почти от переносицы, до нижнего края щеки. Эта линия одновременно очерчивает контур скулы и вместе с белым пятнышком на кончике носа придает коже портретируемого словно бы некую влажность, как будто модель покрылась легкой испариной в слишком тяжелых одеяниях. Портрет удивительным образом передает физическое присутствие Рембрандта благодаря целой палитре деталей: тени, которую край обшлага отбрасывает на тыльную сторону его ладони, крошечному пучку рыжеватых волосков на кончике левого уса, отчетливо загнувшемуся вверх на фоне более темных волос, его решению (принятому уже после того, как он завершил картину) изобразить себя с поднятым воротником, так чтобы нежные

складки полотна вторили очертанию его челюсти, а накрахмаленная ткань словно представала чуть смятой: ее примял подбородок, когда Рембрандт поворачивал голову. Хотя детали облика модели, вплоть до шелковистого одеяния, напоминающего своим блеском оперение редкой птицы, и таких же «птичьих», поблескивающих глаз, художник подмечает с пристрастностью зоолога, возникающему на холсте созданию не грозит опасность показаться чучелом в руках таксидермиста.

Судя по рентгеновским снимкам, первоначально Рембрандт написал и левую руку, пальцы которой опирались на деревянный парапет. Затем он «записал» левую кисть, скрыв ее черным рукавом, и этим значительно улучшил эффект от картины, ведь теперь правая рука, с ее показанными в перспективном сокращении большим пальцем и костяшками, всецело доминировала на балюстраде, а широкий пышный рукав словно вторгался сквозь поверхность холста в пространство зрителя. Тем самым он усилил впечатление властности, создаваемое этим автопортретом в большей степени, чем всеми прежними, ведь ныне Рембрандт изображал себя как равного не только своим блестящим предшественникам, художникам эпохи Ренессанса, но и своим заказчикам и покровителям. За десять лет до этого Гюйгенс со смешанными чувствами заметил и в Ливенсе, и в Рембрандте некую самоуверенность, ощущение «природного» аристократизма. Ныне Рембрандт уже не тщился скрыть собственную надменность.

Тем не менее так заявить о себе в 1640 году означало обнаружить немалую долю безрассудства, ведь теперь его заказчики не просто происходили из состоятельных буржуазных семей, а принадлежали к цвету амстердамского общества. Существовала огромная разница между такими купцами, как Николас Рютс, склонный идти на неоправданный риск и неоднократно оказывавшийся на грани банкротства, и представителями великих плутократических династий: Трипами, де Граффами, Витсенами: состояние подобных семей исчислялось сотнями тысяч гульденов, они принадлежали к правящей элите города и считались настолько богатыми и могущественными, что могли принимать в своих домах иностранных принцев. Эти патриции являлись позировать художнику не иначе как в сопровождении целой свиты служанок, секретарей и чернокожих пажей в атласе. Хотя, например, невозможно однозначно установить, кто изображен на «Портрете мужчины со шляпой в руках», написанном около 1640 года, роскошный костюм модели, а также тот факт, что художник отказался от обычной доски в пользу дорогой панели из красного дерева, свидетельствуют о

том, что портретируемый либо принадлежал к этим слоям общества, либо стремился в них войти. Разумеется, великолепная тафта его кафтана, такой же тафтяной плащ, ниспадающий с плеч, обшитый по швам тисненой плетеной тесьмой, заставляют предположить, что это не обычный, заурядный бюргер, из тех, что позируют в простой черной шерсти.

Рембрандт ван Рейн. Портрет мужчины со шляпой в руках. Ок. 1639. Дерево, масло. 81,4 × 71,4 см. Коллекция Арманда Хаммера, Лос-Анджелес

В задачи Рембрандта – светского портретиста входило подражать не столько Рубенсу, сколько Ван Дейку, то есть воспевать уверенную, непринужденную элегантность этих молодых патрициев, делающих карьеру. Для этого он еще более усовершенствовал свое и без того впечатляющее мастерство в передаче фактуры тканей, добившись удивительного глянца, блеска и лоска, еще более полной и убедительной иллюзии, которая как нельзя более льстила самолюбию его моделей. На

кончике его кисти лен, кружево и шелк уподоблялись своему владельцу, они оживали, ниспадали, кружились, вились, клубились, льнули, словно исполняя какой-то изящный медленный танец вдоль линий тела. Впрочем, в отличие от Ван Дейка и его аристократических персонажей, Рембрандту и «принцам» великих торговых династий приходилось остерегаться, как бы не пасть жертвой тщеславия, ведь они жили не в английских графствах и не в палладианских особняках, украшавших Лондон. В сороковые годы XVII века мотовство и пристрастие к роскоши высших классов, предпочитающих пышные наряды и свободные, не сдерживаемые головным убором локоны, синоды Кальвинистской церкви разоблачали особенно яростно. Поэтому, изо всех сил стараясь сделать великолепные детали костюма материальными, выпуклыми, осязаемыми, Рембрандт, вероятно, не забывал о том, что обязан передать общее впечатление скромности и сдержанности. Поэтому он и изображает шляпу. Персонаж держит ее обеими руками, и потому кажется, будто он замер на границе частной и публичной сферы (либо вот-вот выйдет из какого-то помещения, либо только что вошел), и безыскусность его жеста составляет привлекательный, почти домашний контраст к героическому блеску его костюма.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Алейдт Адрианс. Дерево, масло. 64,7 × 55,3 см. Музей Бойманса ван Бёнингена, Роттердам

Некоторые из этих приемов Рембрандт использовал в сороковые годы, достигая максимального эффекта в портретах состоятельных заказчиков. Алейдт Адрианс была вдовой наиболее богатого и могущественного амстердамского предпринимателя, уроженца Дордрехта Элиаса Трипа, который во время непрекращающейся войны создал колоссальную международную сталелитейную и оружейную империю, охватывающую всю Европу. От Рембрандта требовалось запечатлеть истинное благочестие и скромность вдовы, так чтобы она показалась зрителю сошедшей со страниц одного из душеспасительных, морализаторских руководств Якоба Катса, посвященных «Возрастам женщины». При этом важно было передать подробности. Поэтому, подчеркивая старомодность наряда и старательно выписывая воротник фасона «мельничный жернов», непременный атрибут костюма добродетельной матроны,

Рембрандт одновременно наслаждается передачей его фактуры, превращая в главную деталь портрета. Художник наделяет его столь безмятежной, глубокой, незапятнанной чистотой, что он словно освещает невзрачное худощавое лицо портретируемой, сообщая ему приглушенное сияние праведности.

Как полагалось вдове, занимающей столь высокое положение, Алейдт Адрианс жила в одном из наиболее импозантных домов на Херенграхт, где ее портрет, возможно, соседствовал с изображением ее дочери Марии Трип. Незамужняя девица, которой ко времени написания портрета было около двадцати лет, Мария запечатлена в наряде намного более роскошном, свидетельствующем, что его обладательница сознательно следует моде. Она облачена в платье с эффектным отложным воротником из многослойного, украшенного фестонами кружева, которое так и хочется потрогать. Однако Рембрандт демонстрирует здесь технику, которая не имеет ничего общего с рабским подражанием реальности. Напротив, мастерство, с которым Рембрандт передает трехмерное ощущение поверхности, уже обязано смелым прерывистым или широким мазкам, обильно наносимой краске. Гладкость и плавность исчезают, уступая место бурной энергии. Кроме того, Рембрандт все свободнее экспериментирует с цветом, создавая ровное золотистое сияние, исходящее от платья Марии Трип, легкими мазками и отдельными каплями серого, зеленого, оранжево-коричневого и охры. Тем не менее Рембрандт осознавал, что не должен представить ее всего-навсего пустой, расфранченной модницей. Согласно правилам плутократии, надлежало не преувеличивать, а преуменьшать, лишь намекая на статус, власть и богатство изображаемого. На портрете Мария Трип стоит под классической аркой, свидетельствующей о ее патрицианском происхождении. Однако лицо ее столь же безыскусно, сколь пышны и роскошны одежды. Она демонстрирует свое состояние, но истинное ее золото – добродетель. Пусть она носит драгоценный убор и изысканные вышивки, на самом-то деле она – дочь своей матери, достойная христианская девица.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Марии Трип. 1639. Дерево, масло. 107 × 82 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Рембрандт ван Рейн. Портрет Николаса ван Бамбека. 1641. Холст, масло. 105,5 × 84 см. Королевские музеи изящных искусств, Брюссель

Рембрандт ван Рейн. Портрет Агаты Бас. 1641. Холст, масло. 105,2 × 83,9 см. Букингемский дворец, королевская коллекция, Лондон

Как же заставить этих людей *ожить*, как заставить их двигаться, если они хотят лишь величественно восседать на портретах в креслах с жесткими спинками или с важным видом замереть, не спуская властного взора с живописца? Рембрандт поневоле стал все чаще экспериментировать с различными типами рам, которые позволяли не заключать персонажа в условном пространстве картины, а создать иллюзию проникновения персонажа из двухмерного визуального мира в реальное пространство созерцателя. Разумеется, не он изобрел подобные оптические иллюзии. В ренессансной портретной

живописи этот прием стал расхожей банальностью, а в Нидерландах, добиваясь блестящего эффекта, к нему прибегали Геррит Питерс Свелинк (в портрете брата, композитора и органиста Яна Питерса Свелинка), Вернер ван ден Валкерт и Франс Хальс[519]. Однако большинство предшественников Рембрандта помещали персонажей в окне или в нише, на балконе или за балюстрадой, откуда те и пытались перейти в реальный мир. Рембрандт выводит этот процесс на качественно иной уровень, он отказывается рассматривать раму картины как нерушимый объект *вне* изображения и перемещает ее в пространство картины. Вместо того чтобы служить ясно различимой границей между осязаемым миром зрителя и миром образов, рама, сбивая нас с толку, превращается в исчезающий у нас на глазах, вроде зеркала Алисы, порог, который не без испуга могут пересечь и созерцатель, и созерцаемый[520].

Рембрандт ван Рейн. Портрет Германа Домера. 1640. Дерево, масло. 75,2 × 55,2 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Рембрандт уже прибегал к подобному приему с целью разрушения границ между реальным и визуальным миром, «положив» руку Алейдт Адрианс на нижний край картины. Однако это была всего лишь несколько неловкая «проба кисти» по сравнению с парными портретами супружеской четы – Николаса ван Бамбека и Агаты Бас. Бамбек был довольно состоятельным торговцем сукном, продававшим преимущественно испанскую шерсть, он тоже жил на Брестрат и мог познакомиться с Рембрандтом в 1640 году, когда они оба в очередной раз ссужали деньги ван Эйленбургу. Впрочем, его жена происходила из совершенно иного слоя общества: она была старшей дочерью

Дирка Баса, одного из самых влиятельных политиков среди членов городского совета Амстердама, неоднократно избиравшегося бургомистром, членом правления Ост-Индской компании. В 1634 году Бас заказал семейный портрет Дирку Сандворту, и тот в сухой, торжественной манере изобразил все семейство с семерыми детьми, поневоле избрав горизонтально ориентированный, сильно удлиненный, наподобие фриза, формат; бледная, бескровная Агата на этой картине послушно стоит рядом с матерью. Исключительное положение клана Басов в верхних эшелонах власти создавало Рембрандту некоторые проблемы: каким-то образом уравновесить демонстрацию роскоши и сдержанность в портретах этой супружеской четы было еще сложнее, чем обычно. Наделять властью следовало супруга, однако блестящее происхождение Агаты Бас требовало, чтобы она показывала зрителю свое состояние и высокий статус, при этом не переставая играть роль покорной жены.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Германа Домера (фрагмент)

Как всегда, Рембрандт нашел прекрасный выход. Взяв за образец Ариосто с картины Тициана, он «положил» правую руку ван Бамбека на опору, но вместо каменной стены или деревянной балюстрады избрал для этого саму раму картины. Перчатка, которую тот сжимает в руке, традиционный символ супружеской верности, виднеется над краем рамы, а пальцы, которые Рембрандт «записал» на своем собственном автопортрете, возлежат на раме, как будто ван Бамбек вот-вот взмахнет рукой, приветствуя приятеля, зашедшего в гости. Ван Бамбек находится в пределах ограниченного рамой пространства, однако за его спиной различима еще одна деревянная дверь, и потому у зрителя возникает ощущение, что ван Бамбек стремится предстать не просто хозяином дома, но хозяином гостеприимным и радушным.

То же впечатление, что персонаж находится на границе домашнего и публичного пространства, оставляет и портрет его жены, одно из безусловных достижений Рембрандта и свидетельство его небывалого мастерства. Подобно Марии Трип, Агата Бас взирает прямо на созерцателя, не отворачиваясь, словно отказываясь от жеманного притворства в пользу обезоруживающей откровенности. Она нехороша собой, но необычайно изысканна и нарядна. Ее платье отличается театральной роскошью, вытканные золотом цветы ее корсажа сверкают на фоне белого шелка, черных перекрещивающихся шнуров лифа и узорного черного атласа. Увы, ее лицо со слабым подбородком и длинным носом проигрывает великолепию наряда. Однако художник направляет на ее невзрачные черты лучи трепещущего света, проходящие сквозь филигранно выписанные пряди ее тонких волос и создающие игру нежных теней и полутеней. Молочно-бледное лицо Агаты перестает восприниматься как досадное недоразумение и превращается в олицетворение безыскусности и бесхитростности, качеств, которые непритязательно и незаметно заставляют забыть о ее богатстве. Ее руки, как и руки ее мужа, Рембрандт помещает вне пределов рамы, они тоже призваны продемонстрировать одновременно ее скромность и ее высокий статус. Золотисто-синий веер, ярко освещенный, даже сияющий вверху и затененный ниже, открыт, словно хвост павлина. Однако он выполняет функцию создания декорума и не позволяет зрителю фамильярно разглядывать изображенную, отчасти скрывая ее от взоров. Еще сильнее приковывает внимание большой палец ее левой руки, которым она держится за раму картины и каждый сустав которого Рембрандт тщательно выписал и оттенил, тогда

как ее левая кисть остается в скрытом от взоров пространстве, одновременно за краем картины и вне ее пределов. Этот плоский, толстый большой палец – одно из самых удивительных художественных достижений Рембрандта, ведь он, во всей его убедительной осязаемости, таинственным образом делает свою обладательницу трехмерной, присутствующей во плоти в некоем загадочном месте на границе действительности и вымысла, реальности и иллюзии.

Возможно, на игры с рамами Рембрандта вдохновило знакомство с настоящим изготовителем рам, Германом Домером, портрет которого он написал в 1640 году вместе с портретом его жены Бартье Мартенс. Домер родился в Германии, но в 1611 году переехал в Амстердам, где стал вырезать рамы для картин из твердого черного дерева, а также из китового уса, «крашенные под эбеновое дерево», служившие более дешевой заменой первым. Вероятно, он нажил немалое состояние, но едва ли мог сравниться с богачами, которые в большинстве заказывали картины Рембрандту в 1640-е годы. Впрочем, Рембрандт взял к себе в ученики сына Домера Ламберта, и потому нельзя исключать, что он написал парные портреты четы в знак дружеского расположения. Когда Бартье, пережив супруга на двадцать восемь лет, составляла завещание, то особо оговорила, что эти картины должны остаться у членов их семьи, а безыскусность и прямодушие, свойственные изображенным на портретах, свидетельствуют о теплых отношениях, связывавших художника и его моделей.

Однако Рембрандт не был бы Рембрандтом, если бы избегал скрытых смыслов и визуальных аллюзий, в особенности в портрете Домера. Ведь, подчеркивая скромность и непритязательность костюма и поведения заказчика, возможно по его желанию, Рембрандт тем не менее изобразил его в той же позе, что и себя самого на автопортрете, навеянном Тицианом. Так Домер оказывается в изысканной компании, и это тем более ему пристало, что он и не помышлял войти в столь утонченное общество. И разумеется, Рембрандт умеет придать величие даже самому смиренному персонажу. В целом лицо Домера написано ровными мазками, краска наложена тонким, почти прозрачным слоем, каждая морщинка в уголках его глаз или под глазами, каждый пучок тонких неприглаженных волос в бороде изображены необычайно тщательно и сочувственно. Однако, дойдя до воротника, Рембрандт совершает нечто фантастическое: окунув кисть в краску и обильно увлажнив, он густой липкой массой прорисовывает слои ткани на нижнем крае воротника и, «расплющив» кисть, «пронзает» отдельными ее волосками

влажный пигмент, чтобы передать мягкие складки и изящную отделку присборенного полотна.

Ни один современник не мог сравниться с Рембрандтом в умении инстинктивно наделять драматизмом, казалось бы, примитивный сюжет, нисколько не повредив доброму имени изображенного. И это нигде не удалось ему лучше, чем в двойном портрете меннонитского проповедника из мирян Корнелиса Класа Ансло и его жены. Торговец сукном и судовладелец, он неоднократно переезжал, с каждым разом выбирая все более фешенебельный квартал, пока наконец не поселился в новом доме на Аудезейдс-Ахтербургвал, который был выстроен специально для него в 1641 году. У Ансло нашлись средства, чтобы заплатить гигантские долги одного из своих сыновей, едва ли образцового меннонита, – шестьдесят тысяч гульденов, однако после смерти в 1646 году он тем не менее оставил близким круглое состояние в восемьдесят тысяч. Меховая оторочка на верхнем платье его и его жены призвана напомнить об этом богатстве, впрочем очень сдержанно, как полагается меннонитам, не склонным к показной роскоши.

Двойной портрет, без сомнения, предназначался для нового дома. Однако он задумывался как прославление не богатства Ансло, а его благочестия, в особенности славы, которую он снискал как проповедник церкви Гроте-Спейкер ватерландских меннонитов, наиболее почитающих Священное Писание и приверженных его дословному толкованию. Одновременно Ансло потребовал гравированный одиночный портрет, чтобы впоследствии раздавать его пастве, и Рембрандт представил заказчику для одобрения рисунок-«modello», на котором проповедник был изображен за столом, с пером в перстах (ведь он, помимо прочего, был еще и автором богословских трактатов), положившим правую руку на страницы книги, а левой рукой многозначительно указывающим на другую книгу, возможно Библию. Этот рисунок был перенесен на офортную доску с двумя важными изменениями, которые, вероятно, предложил сам Ансло. На офорте виднеется гвоздь, вбитый в голую стену, а под ним – картина с полукруглым завершением, очевидно снятая с гвоздя и повернутая лицом к стене.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Корнелиса Класа Ансло. 1640. Бумага, итальянский карандаш, перо, кисть коричневым тоном. Лувр, Париж

Рембрандт ван Рейн. Портрет Корнелиса Класа Ансло. 1640. Офорт, первое состояние. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Рембрандт вновь оказался вовлечен в вечный спор ока и уха, в равной мере притязавших на первенство. Возможно, ему показалось странным, что в лице Ансло он обрел заказчика, который требовал написать свой крупноформатный портрет с женой, а кроме того, и создать его одиночное гравированное изображение, однако все эти картины были призваны возвеличить слово и посрамить зрительный образ. В какой-то момент, возможно увидев «modello», поэт Йост ван Вондел вступил в состязание на стороне слова, сочинив следующее четверостишие:

Ay, Rembrant, maal Cornelis stem,
Het zichtbre deel is ‘t minst van hem:
‘t Onzichtbre kent men slechts door d’ooren,
Wie Anslo zien wil, moet hem hooren.

О Рембрандт, на холсте запечатлей
Не облик – голос Ансло для людей!
Кто хочет проповедника узреть,
Пусть внемлет слову Ансло днесь и впредь[521].

Написав портрет Ансло и его жены в натуральную величину, Рембрандт сумел запечатлеть главенствующую роль слова. Впрочем, его давно занимало, насколько возможно изобразить на холсте человеческую речь со всеми ее характерными особенностями, ведь до сих пор это считалось неосуществимым. В конце концов, хирурги, завороженно следящие за действиями доктора Тульпа, откликаются *и на зрелище, и на его слова*, и Рембрандт, разумеется, исходил из того, что созерцатель, рассматривающий картину, поймет, что доктор не только демонстрирует некие медицинские факты, но и поясняет их словесно. Спустя год после того, как будет завершен портрет проповедника Ансло и его жены, на другой картине Рембрандта капитан Франс Баннинг Кок точно так же, слегка, приоткроет рот, и зритель точно так же предположит, что он вот-вот отдаст приказ своему лейтенанту, подкрепив его жестом, и тот скомандует стрелкам: «Марш!» Жест Ансло, рука которого показана в сильном перспективном сокращении, а ладонь – ярко освещена, словно предвосхищает то мановение, которым Франс Баннинг Кок отдаст приказ в «Ночном дозоре». Кроме того, муж и жена показаны в живом, непосредственном общении и этим весьма напоминают энергичную супружескую пару – Яна Рейксена и Грит Янс. Однако если на более раннем двойном портрете Грит Янс одной рукой протягивает мужу письмо, а другой, вытянутой держится за ручку двери и супружеская чета, соответственно, занимает всю длину картины, то проповедник и покорно внимающая ему супруга вытеснены в правую половину композиции, а левая целиком отдана величественному натюрморту – книгам и подсвечнику. Чрезвычайно низкая точка зрения, угол стола, словно пронзающий плоскость картины, яркая, роскошная, детально выписанная скатерть и восточный ковер, разостланные на столе, в целом оставляют впечатление храмового алтаря, на котором покоятся священные книги. Озаренные лучами яркого света, падающего слева, эти книги – не просто сшитые листы пергамента и бумаги. Их страницы колеблются, колышутся, приподнимаются, дышат, излучая свет и оживая. В них, словно в «сухие кости», упомянутые в Книге пророка Иезекииля, «введен дух». Слово есть жизнь.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Корнелиса Класа Ансло и его жены Алтье Герритс Схаутен. 1641. Холст, масло. 176 × 210 см. Картинная галерея, Государственные музеи, Берлин

Именно эта удивительная способность претворять обыденное в возвышенное, создавать храм из стопки книг и свечи не позволила Рембрандту сделаться третьеразрядным эпигоном Рубенса, автором алтарных картин, на которых теснятся сонмы ангелов. Он инстинктивно умел внешне простыми, безыскусными средствами показывать путь к просветлению – об этом блестяще свидетельствуют уже такие шедевры 1629 года, как «Художник в мастерской» и «Ужин в Эммаусе». Однако вместо этого, испытав соблазн стать придворным живописцем, Рембрандт сосредоточился на «кинематографических эффектах» пышной героической драмы, как библейской, так и светской, и принялся рьяно угождать господствующему вкусу. Но теперь, когда Рубенс умер, а вся неуверенность, все сомнения, связанные с циклом «Страсти Христовы», остались позади, портрет Ансло возвестил о начале нового периода в творчестве Рембрандта: отныне посюсторонние, простые, обыденные вещи на его картинах будут воспевать мир потусторонний, грядущий, до поры сокрытый, впрочем не пересекая святотатственно его границ. Он создал то, что представлялось невозможным проповедникам, а именно

протестантские иконы. И в конце концов распростился со своим фламандским двойником.

Выбор угла зрения был столь же важен для протестантских икон, сколь и для рубенсовского «Воздвижения Креста». Вероятно, Ансло был польщен тем, что художник изобразил его властным и повелительным и дал понять, что его непререкаемый авторитет зиждется на Священном Писании, а заодно сделал его облик еще внушительнее, выбрав низкую точку зрения. Соблазнительно предположить без всяких достоверных оснований, что Ансло заранее сказал Рембрандту, для чего предназначена картина: этому-де крупноформатному двойному портрету отводится также весьма заметное место в комнате, – например, он будет повешен над камином. Ансло помещается в самом верху пирамидальной композиции, своей властностью, весом и влиянием уподобляясь Моисею, и, по мнению одного исследователя, действительно «делает братское внушение» своей жене[522]. Ключ к подобной интерпретации, с точки зрения этого искусствоведа, дают щипцы для снятия нагара, лежащие на поддоне той свечи, что повыше, якобы намекающие на «благодетельное внушение, снимающее с души свечной нагар ошибок и заблуждений». Однако, даже если Рембрандт и прибегнул к этой ученой аллюзии, он все же редко тяготел к подобному неуклюжему буквализму. Конечно, можно предположить, что это Ансло просил Рембрандта символически представить «выговор» в облике щипцов, и не приходится сомневаться, что художник изо всех сил тщился точно передать детали *обеих* свечей, в том числе и застывшую струйку воска. Впрочем, у зрителя при взгляде на картину возникает любопытное впечатление, будто одну из свечей *только что* потушили, а над ее фитилем едва виднеется темный след дыма с примесью копоти. В натюрмортах дымящиеся свечи, особенно в сочетании с потухшими огарками, часто символизируют краткость земной жизни, поэтому нельзя вовсе исключать, что Рембрандт и (или) Ансло прибегли здесь к противопоставлению книги и свечи, отсылая к бессмертию и бренности, духу и плоти.

Тем не менее этот портрет есть нечто большее, нежели нагромождение символов, он свидетельствует о чем-то более глубоком, нежели стремление художника во что бы то ни стало превзойти поэта, запечатлев на холсте *и визуальный образ, и слово*. Это полотно не только доказывает пристрастие Рембрандта к интеллектуальным, сугубо рассудочным играм, но и, в сущности, представляет собой портрет голландского, а именно меннонитского, брака. Проповедник, выставляющий напоказ свои отделанные мехом пышные одеяния, упивающийся своей начетнической самоуверенностью, всем телом тяжело склоняется

к жене, одновременно благодушный и повелительный, будто вот-вот готовый грубо отчитать ее за что-то, и устремляет взор прямо на нее, словно ожидая признания каких-то ошибок. Рембрандт направляет на лицо Алтье Герритс свет более сильный, чем на остальные фрагменты картины, словно она искупила собственный грех и теперь на нее нисходит озарение. Притихшая и испуганная, она пристально взирает не на супруга, а на книгу, слегка склонив голову набок, точно послушная собачка или раскаявшееся в своем проступке дитя, тень от ее подбородка падает на воротник в форме «мельничного жернова»; она олицетворяет собою терпение и, как дает нам понять Рембрандт, привычную покорность. Однако, если на ее лице застыло выражение неизбывного смирения, подчеркиваемое тщательно, до блеска, вымытыми щеками, туго зачесанными назад волосами, неумолимо убранными под узенький чепец, устами, плотно сомкнутыми, дабы не изрекать праздных сплетен, – ее руки свидетельствуют о чем-то ином. Особенно ее левая рука, с выступающими венами, с напряженными костяшками, теребящая и мнущая платок, передает ощущение *тяжкого труда*, на каковой вечно обречен всякий, кому приходится неустанно внимать Слову.

Впрочем, сказанное не означает, что картину Рембрандта отличает хотя бы скрытый скептицизм, а тем более желание ниспровергнуть традиционную концепцию брака. Да, настроение, которым проникнут этот холст, весьма далеко от того дружества, что объединяет Мартена Солманса и Опьен Коппит или даже корабела и его супругу. И все же это изображение товарищеского союза, хотя и строящегося на совершенно неравных условиях. Справедливее будет сказать, что Рембрандт вновь уловил истину, таящуюся в основе человеческих отношений, и придал ей монументальный облик.

III. Поступательное движение

Почему же именно аркебузиры, «kloveniers», стали покровителями изящных искусств и заказчиками шедевров? Трудно найти картины столь разные по своей творческой интенции и воздействию на зрителя, сколь «Снятие с креста» Рубенса и «Ночной дозор» Рембрандта, однако обе они были созданы по заказу стрелковых рот, соответственно антверпенской и амстердамской. А среди тех черт, что объединяют судьбы этих художников, можно различить еще одно удивительное совпадение. Оба они жили в непосредственном соседстве с аркебузирами. Сад Рубенса примыкал ко двору Дома собраний

антверпенской милицейской роты, где проходили учения и стрельбы. В тридцатые годы XVII века гильдия милиции долго и мучительно возводила там новое здание, и от неизбежного шума и грязи, волей-неволей сопровождавших строительство по соседству с его собственным укромным садом, Рубенс спасался в буколическом уединении Стена, которое, видимо, он с годами стал ценить все больше и больше.

Рембрандт же, после переезда от ван Эйленбурга обосновавшись на Ньиве-Дуленстрат, возможно, не возражал против сооружения поблизости нового Дома собраний стрелковой роты. В конце концов, этот адрес как нельзя более подходил человеку, делающему быструю и успешную карьеру. Новое здание на противоположном берегу Амстела тотчас же стало одним из самых узнаваемых городских видов, поскольку неповторимым образом сочетало в себе черты средневековой и современной цеховой постройки. Средневековая островерхая готическая башня, известная под названием «Безмолвствуй, Утрехт» («Swych Wtrecht») и некогда бывшая частью городских укреплений, ныне граничила с красивым зданием в классическом стиле, которое украшали шесть высоких окон на первом этаже, разделенных пилястрами, и еще шесть окон – на втором, но на сей раз перемежаемых двойными колоннами. К 1640 году, когда Рембрандту заказали написать роту Франса Баннинга Кока, он успел поменять еще два адреса, каждый раз переезжая в более фешенебельный дом. Однако, прожив какое-то время буквально на задворках у стрелков, он наверняка ощущал особую важность этого заказа.

И Рубенс, и Рембрандт, каждый по-своему, пытались найти какое-то воплощение основной *идеи*, вдохновлявшей соответственно антверпенское и амстердамское ополчение. В истово католическом Антверпене такой идеей, конечно, могло быть только благочестие. Аркебузиры под командованием денди Николаса Рококса по-прежнему оставались тем, чем они были на протяжении веков, – элитарной организацией, вербовавшейся из представителей самых богатых и образованных классов. Поэтому они все так же верно служили магистратам, в свою очередь преданным исполнителям воли эрцгерцогов, правивших от имени испанского короля. А значит, Рубенс был обречен написать картину на религиозный сюжет, алтарный образ, запечатлев фрагмент легендарного жития небесного покровителя стрелков святого Христофора и изобразив его несущим Младенца Христа; вот священное бремя делается невесомым и преображается в свет, вот на святого Христофора нисходит озарение.

Но в кальвинистском Амстердаме 1640 года церковь

заменили ратуша и дома собраний милицейских рот; они стали воплощать свято чтимые гражданские добродетели, а особых почестей удостоился солдат-ополченец, стрелок, «shutter» («схюттер»), хотя его роль в боевых действиях сильно преувеличивали. В преданиях, постепенно сложившихся вокруг голландского бунта, стрелков прославляли как героических защитников отчизны, ведь на их долю выпал голод в Лейдене и мученичество в Харлеме. Пусть даже история Амстердама первых лет Голландского восстания не знала никаких примеров легендарного самопожертвования и столь же легендарных тягот осады – не важно; амстердамские стрелки, с точки зрения местных жителей, гарантировали городу независимость и свободу и служили оплотом *против* деспотических притязаний чужеземных (а кое-кто добавлял, и своих собственных) принцев. Хотя старшие офицеры, как и во Фландрии, набирались из числа наиболее состоятельных бюргеров, рядовым стрелковой роты, согласно закону, мог сделаться любой горожанин. Поэтому три их гильдии: арбалетчики, лучники и аркебузиры – стали восприниматься пусть не как политическое, но как символическое воплощение всего городского сообщества. Когда стрелков во множестве собирали у городских ворот для торжественной встречи какого-нибудь иностранного принца или даже почетного эскорта штатгальтера, толпа, теснящаяся по обочинам, глядела на воздетые ряды пик и мушкетов и на развевающиеся над головами стрелков голубые с золотом или красно-белые знамена и отождествляла себя с ополченцами, неусыпно оберегающими свободу Амстердама.

Впрочем, их роль не исчерпывалась декоративными функциями. Хотя в процессе панъевропейской войны уничтожали друг друга главным образом наемники и профессиональные тяжеловооруженные кавалеристы, бывали случаи, когда ротам голландских стрелков действительно приходилось принимать участие в сражениях против испанских войск или армии католических Нидерландов. Так, в 1622 году роты амстердамского ополчения, общей численностью около двухсот человек, выступили на защиту городка Зволле в провинции Оверэйссел. В 1632 году две роты были посланы оборонять гельдерландский город Неймеген. А притом что списки личного состава насчитывали четыре тысячи человек, представляющих стрелковые роты двадцати округов города, милиция, как никакая иная сила, обеспечивала политическую независимость амстердамских властей. В 1629 году ее, недолго думая, бросили на подавление контрремонстрантских беспорядков, которые, по мнению членов городского совета, были инспирированы из

других городов Голландии, в особенности из Лейдена и Харлема, отличавшихся воинствующим кальвинизмом. В этом случае новый штатгальтер всецело одобрил мобилизацию ополчения. Впрочем, в 1633 году Амстердам и Фредерик-Хендрик разошлись во мнениях по жизненно важным вопросам, разделившим республику. Сделав ставку на успех своего альянса с Францией, принц всячески оправдывал ведение войны, тогда как правители торговой метрополии, естественно, поддерживали заключение мирного договора с Испанией и требовали существенно сократить численность армии.

В конце 1630-х годов Рембрандт также присоединился к этому серьезному диспуту на правах пропагандиста. Его аллегорическая картина «Согласие в государстве» («De eendragt van het Land»), снискавшая печальную известность нарочитой зашифрованностью, возможно, отсылает к тому же спорному вопросу, расколовшему страну: должна ли Голландская республика прибегать к оружию и в каких случаях? Впрочем, трудно разобрать, что на ней вообще изображено, тем более что гризайль Рембрандта, по-видимому, представляет собой «modello», пробный эскиз, представляемый на одобрение заказчика, но на сей раз оставшийся на этой стадии и не переработанный в полноценную картину. Загадочность ее усугубляется еще и частично стертой датой «164», которую авторы «Корпуса» сочли неподлинной. Впрочем, судя по картине, Рембрандт симпатизировал скорее Оранскому дому, а не городу Амстердаму, ведь штатгальтер изображен верхом на коне, бесстрашно скачущим навстречу несметным, точно орды, габсбургским войскам, в то время как лев, обыкновенно трактуемый как эмблема Соединенных провинций, ощерившись, возлежит на переднем плане, эффектно прикованный к кольцу на скале, прямо под городским гербом. Справа на переднем плане одни всадники указывают на поле брани, другие, рядом с ними, напротив, отворачиваются, их позы и жесты резко контрастируют, также намекая на то обстоятельство, что различные города провинции Голландия разошлись во мнениях о возможном участии в войне[523]. И можно ли счесть случайным совпадением, что наиболее важный и властный конник, дюжий и бородатый, своими чертами весьма напоминает Андриса Бикера, некоронованного короля Амстердама?

На первый взгляд может показаться странным, что Рембрандт был готов написать аллегорическую картину, *осуждающую* правителей города, где он быстро завоевывал славу и делал состояние. Однако истинные городские магнаты Бикеры не входили в число его непосредственных заказчиков, а около 1640

года у Рембрандта не было ровно никаких причин расставаться со своей давней мечтой о должности придворного художника. В конце концов, сколь бы он ни затягивал завершение цикла «Страсти Христовы» и ни терзал себя, пытаясь найти творческое решение, его гонорар за две дополнительные картины на религиозный сюжет, заказанные принцем, «Поклонение пастухов» и «Обрезание Господне», соответствовал чрезмерно высокому тарифу Рубенса, которого Рембрандт, как он считал, вполне заслуживал, и составлял две тысячи четыреста гульденов за пару.

Однако с «Согласием в государстве» что-то не задалось. Возможно, в Гааге эту картину сочли слишком «темной», а в Амстердаме – слишком бестактной, ведь она намекала на то, что городской совет хотел бы держаться в стороне от войны, а значит, бургомистры Амстердама могли расценить ее как оскорбление в собственный адрес. В любом случае в 1656 году, когда Рембрандта объявили банкротом и судебные приставы составляли опись его имущества, гризайль все еще была не продана. Кто-то не пожелал ее приобрести.

Рембрандт ван Рейн. Согласие в государстве («De eendragt van het Land»). Ок. 1642. Дерево, масло. 74,6 × 101 см. Музей Бойманса ван Бёнингена, Роттердам

Чрезмерная сложность этой аллегории, ее перенасыщенность символами могли свидетельствовать о том, что около 1640 года Рембрандт нервничал и пребывал в неуверенности, не в силах

решить, в Амстердаме или в Гааге лучше делать карьеру. Невероятная пышность, с которой в 1638 году принимали в Амстердаме изгнанную королеву Марию Медичи, могла убедить живописца, что в городе его ожидает жизнь куда более сытная, нежели при дворе. Ну разве можно было сравнивать маленькие домики, испещрившие Гаагу, непохожие на дворцы, со столичным размахом и щегольством, которое его окружало? Марию Медичи встречали торжественными парадами, маскарадами и пирами, театральными представлениями на улицах и на воде, фейерверками и карильонами. А у городских ворот королеву-мать приветствовали в парадном строю, со знаменами и барабанной дробью, три гильдии милиции, «схюттерс», которые потом почетным эскортом сопровождали ее по улицам города. Их республиканский энтузиазм словно воплощал настрой величайшей метрополии мира: ее великолепие и торжественность без всякого подобострастного смирения, ее воинственную пышность без всякого желания запугать, столь свойственного абсолютизму. Стрелки стояли на страже благополучия мудрого купца, «mercator sapiens», а их город уже сделался центром стремительно развивающейся империи.

Разумеется, им сыграло только на руку, что принимали они представителей абсолютистских династий с запятнанной репутацией. Марию Медичи, которую в 1631 году столь же торжественно встречали антверпенские стрелки, друзья Рубенса, навсегда изгнали из Франции, после того как она попыталась сместить кардинала Ришелье и не преуспела. В 1642 году к ней присоединилась в Амстердаме ее дочь Генриетта-Мария, еще одна королева-изгнанница, на сей раз покинувшая Англию, охваченную полномасштабной гражданской войной. Карл и Генриетта-Мария только что выдали свою дочь Марию-Генриетту за Вильгельма II, сына Фредерика-Хендрика и Амалии Сольмской, и потому представительница династии Стюартов могла рассчитывать на радушный прием при дворе штатгальтера в Гааге. Однако Генриетта-Мария нуждалась в чем-то более существенном, нежели изысканные комплименты и вычурные церемонии. Ей требовалась наличность, недаром она привезла с собой драгоценности британской короны в надежде заложить их португальским евреям, торговцам брильянтами, или банкирам-меннонитам, лишь бы их приняли в обеспечение внушительного займа, которым ее супруг намеревался профинансировать свою войну против парламента. Весной 1642 года парадный «въезд» английской королевы, ее дочери и зятя в Амстердам был обставлен на манер театрального действа, при участии всех стрелковых рот, хотя между городом и штатгальтером к тому

времени установились прохладные отношения. На самом деле тщательно продуманный, помпезный прием, оказанный королеве-беглянке, которая в собственной стране была ненавидима подданными, стал для Андриса Бикера Великолепного и его собратьев-олигархов идеальным поводом осторожно предупредить *своего* принца, что силу и достоинство амстердамских ополченцев не следует недооценивать.

Где же можно было оказать Генриетте-Марии прием, достойный королевы? Конечно, не в старинном здании ратуши, невзрачном и на современный вкус нелепом, выстроенном еще в готическом стиле, который никак не воздавал должного городскому великолепию. Однако для этих целей прекрасно подходил «groote sael», большой зал нового нарядного здания гильдии стрелков, с шестью окнами, смотрящими на Амстел. По амстердамским меркам он не уступал дворцовым: длиной в шестьдесят футов, шириной в тридцать, высотой в пятнадцать. Пока на площади Дам не возвели новую ратушу, в центре которой разместился гигантский «Burgerzaal», большой зал гильдии стрелков явно был самым просторным помещением во всем городе, и «kloveniers» сдавали его городу для проведения всевозможных празднеств, званых вечеров и представлений. Разумеется, королеве Английской он мог показаться не более чем жалким чуланом, который не шел ни в какое сравнение с великолепным, созданным Иниго Джонсом Залом торжеств и пиршеств во дворце Уайтхолл, потолок которого украшал живописный панегирик кисти Рубенса, воспевающий богоподобное могущество, добродетель и мудрость ее покойного свекра короля Якова I. По сравнению с небесными видениями божественной королевской власти портреты амстердамских купцов, торговцев вином и шерстью, облачившихся в мундиры, действительно могли представляться смешными и вульгарными. Семь лет спустя супруга королевы поведут на плаху по этому Залу торжеств и пиршеств, а божества – покровители Стюартов будут безучастно взирать с потолка, равнодушные к его судьбе. Пока Карл будет пребывать узником парламента, амстердамские патриции насладятся собственным триумфом: Испания официально признает независимость республики Соединенных провинций.

Якоб Бакер. Рота Корнелиса де Граффа. 1642. Холст, масло. 367 × 511 см. Рейксмюзеум, Амстердам

По-видимому, высокородным офицерам амстердамской милиции, по крайней мере некоторое время, удавалось лучше влиять на ход истории, чем их противникам-принцам. Задумывая успешную карьеру, Рембрандт с легкостью мог вообразить себя не только придворным живописцем, но и городским художником. Разве Тициан не преуспел на обоих этих поприщах? Неужели Рубенс не сделал состояние, получая высокие гонорары от антверпенских патрициев? Разве он может отказаться от самого важного, поистине грандиозного заказа, который когда-либо знала Голландия, – от украшения главного зала гильдии стрелков? Отвергнуть это предложение в расчете на неясные, неопределенные перспективы, которые могут открыться в Гааге, пока его соперники в Амстердаме наперебой старались получить выгодный заказ, было бы истинным безумием.

Иоахим фон Зандрарт. Рота Корнелиса Бикера. 1638. Холст, масло. 343 × 258 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Когда в 1648 году, спустя шесть лет после описываемых событий, настало время отпраздновать заключение мира с Испанией, завоеванное с немалым трудом, и в первую очередь наемниками, а не солдатами ополчения, стрелки удалялись в свой Зал собраний и с удовлетворением созерцали собственные портреты в антураже барабанов и знамен, пик и мушкетов. Особенно посчастливилось новой гильдии стрелков, главный зал которой украсили четыре крупноформатные картины (впоследствии их число вырастет до семи). В одном конце длинного помещения, на торцевой стене, повесили портрет глав милицейской гильдии кисти Говерта Флинка, который в 1635–

1636 годах обучался в мастерской Рембрандта и сменил его в «академии» ван Эйленбурга в должности наставника платных учеников и ассистентов. Остальные шесть картин были групповыми портретами, запечатлевшими членов всех городских стрелковых рот. Бывший спутник и гид Флинка и Рубенса Иоахим фон Зандрарт написал для этого зала два относительно небольших по формату холста, которые повесили справа и слева от камина в противоположном торце; они изображали стрелковые роты, которыми командовали, соответственно, представители кланов Бас и Бикер. Восходящей амстердамской звезде жанра группового портрета Бартоломеусу ван дер Хелсту, которого довольные заказчики обожали за плавную, гладкую, блестящую манеру, достался наиболее сложный участок работы – узкое пространство над камином на стене, предстающей взору входящего, и ван дер Хелст надлежащим образом оправдал ожидания клиентов, в своем лучшем стиле написав картину подчеркнуто горизонтального формата, чудовищно длинную и вытянутую, на которой разместил множество портретируемых, а заодно одного из трогательных и самых мохнатых псов во всей голландской живописи, послушно лежащего на полу и всем своим видом демонстрирующего владение воинской дисциплиной.

Томас де Кейзер. Рота Алларта Клука. 1632. Холст, масло. 351 × 220 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Остальные три картины предназначались для украшения продольной стены напротив окон третьего этажа, выходивших на реку. Из окон на эти картины падал яркий свет, и потому можно

предположить, что они находились в наиболее выигрышном месте, однако на их поверхности в сильном освещении появлялись блики, и художникам, украшавшим продольную стену, приходилось это учитывать. Оба они были так или иначе связаны с Рембрандтом. Место рядом с входной дверью, справа от стены, смотрящей на реку, предназначавшееся для «Роты Корнелиса де Граффа», было отдано Якобу Бакеру, на протяжении долгих лет неутомимо писавшему групповые портреты попечителей и попечительниц богаделен и сиротских домов. Впрочем, великолепный портрет ремонстрантского проповедника Иоганна Уотенбогарта кисти Бакера заставляет предположить, что это был оригинальный, утонченный и глубокий художник. В центре находилась картина, написанная Николасом Элиасом Пикеноем, который недолгое время жил по соседству с Рембрандтом на Брестрат и в течение многих лет считался его соперником. Слева висело полотно кисти Рембрандта, увековечившее роту капитана Франса Баннинга Кока, холст, исполненный столь бурной, несдерживаемой энергии, что кажется, будто запечатленные на нем персонажи вот-вот двинутся по залу, выйдут из окон и растворятся в воздухе над рекой Амстел. Эту картину можно считать одновременно и удивительнейшим парадоксом, и апофеозом гильдии стрелков, Амстердама, голландской живописи и всего барочного искусства в целом.

Современники и критики последующих поколений не уставали восхищаться и удивляться. Растиражированный художественными фильмами-биографиями расхожий миф, будто заказчики, недовольные тем, что их изобразили непохожими, с несвойственными им недостатками, или частично затемнили их лица, якобы потребовали назад свои деньги, не имеет под собой никаких оснований. Рембрандту заплатили по сто гульденов за каждого из младших офицеров и рядовых, в общей сложности тысячу шестьсот гульденов. Однако на картуше, укрепленном на арке, значится *восемнадцать* имен, поэтому можно предположить, что со «звезд» на переднем плане, капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рёйтенбурга, Рембрандт потребовал оплату по более высокому тарифу. Однако нет никаких свидетельств, что капитан Франс Баннинг Кок, лейтенант Виллем ван Рёйтенбург или кто-то из других запечатленных на картине стрелков остался ею недоволен. Баннингу Коку она понравилась настолько, что он заказал сразу *две* ее копии: вариант, написанный маслом, – художнику Герриту Люндensу и акварель для двухтомного семейного альбома, призванного увековечить меценатство и утонченный вкус его

собственный и его жены.

Тем не менее, обсуждая «Ночной дозор», да и творчество Рембрандта вообще, мы рискуем чрезмерно подправить «миф». К семидесятым годам XVII века уже раздавались голоса, требующие внести определенные коррективы в слишком восторженную оценку «Ночного дозора»; такой точки зрения, в частности, придерживались некоторые художники, в 1642 году ставшие непосредственными свидетелями его создания. Например, немецкий живописец Иоахим фон Зандрарт, который впоследствии добился международного признания, первым подверг Рембрандта суровой критике, обвинив его в том, что он, «нимало не смущаясь, принялся нарушать и ниспровергать правила искусства». Зандрарт не имел в виду непосредственно «Ночной дозор», однако, поскольку его собственным вкладом в оформление интерьера гильдии стрелков стало аристократическое по духу, грандиозное по замыслу и приводящее на память античные статуи полотно, на котором рота капитана Корнелиса Бикера подобострастно теснится вокруг бюста Марии Медичи на фоне поражающего показным великолепием классического дворца, логично предположить, что инвективы Зандрарта были направлены против картины Рембрандта, дерзко противоречащей классическому канону. В конце концов, «Ночной дозор» пренебрег условностями двух типов: правилами искусства и правилами проведения воинского сбора. На первый взгляд в произведении, призванном увековечить дисциплину и покорность, царит невообразимый кричаще-яркий хаос.

Не все критики и художники конца XVII века разделяли точку зрения Зандрарта. Никто не обобщил блестящие находки и неоднозначные стороны «Ночного дозора» лучше, чем Самуэль ван Хогстратен, в конце сороковых годов XVII века обучавшийся в мастерской Рембрандта. В своем трактате о живописи, опубликованном в 1678 году, Хогстратен сравнивал необходимость в объединении нескольких элементов любой картины с приказом «Строиться в боевой порядок!», который отдает своей части офицер. Далее, как это ни удивительно, его мысль переходит к «Ночному дозору», где, по словам Хогстратена,

> «Рембрандт прекрасно соблюдает требование [единства], хотя, по мнению многих, он зашел слишком далеко, скорее увлекшись более общей композицией по своему собственному вкусу, нежели сосредоточившись на отдельных портретах, которые были ему заказаны. Тем не менее сия картина, сколь бы ни подвергали ее

критике, на мой взгляд, переживет всех своих хулителей, ибо она столь живописна [schilderachtigh] по своему замыслу и производит столь глубокое впечатление, что, как полагают многие, все остальные картины в гильдии стрелков более напоминают игральные карты»[524].

Ничто не свидетельствует более убедительно в пользу проницательности, безупречного зрения и тонкого художественного вкуса Хогстратена (а также, возможно, его добытого из первых рук знания творческой манеры Рембрандта), нежели его оценка «Ночного дозора», который, какие бы достоинства в нем ни находили, мало кто в XVII веке и позднее превозносил за царящую в нем *упорядоченность*, как пример идеального расчета, лишь притворяющегося спонтанной живостью и энергией. Куда более типичен отзыв о картине критика XIX века, восторженного почитателя Рубенса Эжена Фромантена, который считал ее негармоничной, сознательно искажающей пропорции, беспорядочной и противоречащей «логике и врожденному тяготению зрения к организованности и дисциплине, ведь глаз любит ясные формы, прозрачные идеи, дерзкий полет воображения и четкие контуры»[525]. С другой стороны, Хогстратен, восхваляя «живописный замысел» Рембрандта, имел в виду не только необычайно удачное сочетание цвета и формы и убедительное расположение фигур в пространстве, но и то самое ее достоинство, которым картина, по мнению Фромантена, не обладала: кристаллизацию всего полотна вокруг основной доминирующей идеи. Этой идеей, которую Фромантен не заметил, хотя она, можно сказать, прошествовала мимо него, было поступательное движение, неудержимое стремление роты Франса Баннинга Кока вперед, построение отдельных, неорганизованных персонажей в боевой порядок, их появление откуда-то из темных глубин под высокой аркой ворот и наступление почти на нас, но в итоге они проходят мимо, чуть левее нашей точки зрения. Что бы ни говорили критики, выбрав эту идею, Рембрандт намеревался прославить не собственный гений, но дух города, дух его солдат-ополченцев, ведь этой идеей была свобода *в сочетании* с дисциплиной, энергия и порядок, совместное движение. В таком случае «Ночной дозор» был своего рода примером живописной идеологии, столь же торжествующе однозначным, сколь темным и загадочным было «Согласие в государстве». Поставив свою судьбу на карту этой идеологии, Рембрандт переметнулся в противоположный лагерь, заменив придворного знаменосцем республиканской свободы. Теперь ее сияние будет излучать даже краска на его холсте.

Это оказалось сложнее, чем прежде. В лейденской мастерской, чтобы передать свою идею, ему достаточно было себя, своего освещенного мольберта и облупившейся штукатурки. А теперь ему пришлось искать выражение другой парадоксальной идеи: как запечатлеть единство многих и множественности. Однако он ни за что не хотел оставить свой замысел: показать в движении людей, сливающихся в единый поток, точно проворные бусинки ртути – в серебристую массу. Нельзя было и вообразить большего контраста с другими групповыми портретами стрелков, авторы которых по большей части использовали традиционный прием, размещая персонажей вдоль горизонтальной оси. (Только Якоб Бакер предпринял серьезную попытку избежать этой монотонности, расположив портретируемых полукругом и собрав под лестницей и на ее ступенях.) Однако замысел Рембрандта в какой-то степени противоречил и его собственной практике, на которой зиждилась его репутация и которая основывалась на изображении персонажей, замерших, неподвижных, застигнутых в миг внезапного раздумья. Ведь «Ночной дозор» задумывался как своего рода живописная машина Корнелиса Дреббеля, как вечный двигатель: группа вечно строится в боевой порядок, вечно дает залп из аркебуз, вечно ударяет в барабан, вечно отрывисто выкрикивает приказ, как офицер рядовым, вечно разражается лаем, как собака, вечно взмахивает знаменем, вечно выступает по команде «марш!». Это кинокадр, который отказывается застыть.

Рембрандт ван Рейн. Ночной дозор. 1642. Холст, масло. 363 × 437 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Кроме того, поражает отчаянная игра на грани допустимого, которую Рембрандт ведет со своим заказчиком, демонстративно отвергая все традиционные приемы композиции и делая ставку на то, что Баннинг Кок и его однополчане не станут ожидать, что их изобразят в ровном освещении, замершими в безмятежных позах, а предпочтут предстать на полотне энергичными воинами, стремительно бросающимися вперед. Рембрандт рассчитывает, что они выберут не ледяную ясность, а ослепительный, раскаленный динамизм.

«Да перестаньте, не так уж он был и оригинален, – возражает Бригада не Терпящих Пустоты, в особенности входящая в ее состав Дивизия Охотников за Прецедентами. – Корнелис Кетель и Томас де Кейзер уже обнаружили новаторство, написав портреты стрелков, ничем не напоминающие фризы, где тех выстраивали горизонтально в шеренгу так, чтобы, если прибегнуть к меткому определению Хогстратена, „их можно было обезглавить одним ударом меча“»[526]. Однако, хотя один из старших офицеров на картине де Кейзера «Рота Алларта Клука» (с. 620), написанной в 1632 году, и в самом деле (нерешительно) приподнимает руку, словно готовясь дать команду «марш!», различие между нею и

«Ночным дозором» столь разительно, что говорить о сходстве не приходится. Неужели застывшие неподвижно, подобные статуям фигуры офицеров, выстроенных полукругом, или неубедительно отодвинутые на задний план рядовые за их спинами излучают ту же безумную энергию, что и «Ночной дозор»?

Безумную, но не лишенную логики. Как всегда, Рембрандт стремился поразить, а не оттолкнуть. Он совершенно не собирался представить на суд стрелковой гильдии странное, непонятное полотно, а потом хихикать в сторонке, мол, гадайте, гадайте, что там изображено, дивясь ее тупости. Он желал получить гонорар, похвалы и новые заказы. Как в случае с «Уроком анатомии» и другими наиболее честолюбивыми его произведениями, если Рембрандт и ставил себе какую-то цель, то польстить заказчикам, ошеломить их столь убедительно, что, какова бы ни была их первоначальная реакция, в конце концов они почувствовали бы, что именно этого они, оказывается, всегда и хотели. Он мечтал ослепить их игрой своего творческого воображения и надеялся, что они станут упиваться собственным изысканным вкусом. В особенности он рассчитывал, что Баннинг Кок и его однополчане будут восхищены, увидев холст, на котором в мерцающем свете запечатлено остановившееся мгновение великой драмы, а не очередной банальный групповой портрет, созданный как простая совокупность изображений отдельных персонажей. В конце концов, в основе «Ночного дозора» лежало только совершенствование того приема, к которому он снова и снова прибегал на протяжении тридцатых годов XVII века, представляя портретируемых, в том числе супружеские пары и группы персонажей, так, словно они разыгрывают на подмостках некую пьесу. Однако нельзя отрицать, что Рембрандт попытался воплотить здесь весьма рискованную концепцию. Хотя название было значительно позже дано картине по ошибке, оттого что слой лака на ней потемнел и стало казаться, будто запечатленные события происходят ночью, Рембрандт действительно выводит свой актерский состав из тени на ослепительный свет, предложив стрелкам Баннинга Кока поиграть в призраков, представиться видением, возникающим на грани света и тьмы. Даже Хогстратен, восхищавшийся «Ночным дозором», признавал, что мастер мог бы сделать освещение чуть сильнее[527].

Несомненно, Рембрандт принялся за работу, уверенный в своих силах. В конце концов, его «Урок анатомии», в своем роде не менее революционный, был воспринят вполне благожелательно, а офицеров «Ночного дозора» никак нельзя было счесть кучкой неотесанных мещан. Баннинг Кок, возможно,

уступал Бикерам и де Граффам, однако был и весьма состоятелен, и хорошо образован. Его отец Ян был аптекарем, но едва ли всего лишь продавал пилюли на углу, судя по тому, что нажил немалое состояние своим ремеслом и взял в жены девицу из преуспевающего семейства Баннинг. Родители Франса Баннинга Кока, весьма честолюбивые и не чуждые учености, послали его в юридический коллеж в Пуатье, откуда он вернулся со степенью доктора права. Вскоре после этого он женился на дочери семейства Оверландер, известного своим политическим влиянием и богатством. Это была блестящая партия. Патриарх клана тесть Франса Баннинга Кока Волкерт Оверландер был одним из самых могущественных политиков города, судовладельцем, ведущим заморскую торговлю, и проживал в одном из наиболее знаменитых домов Амстердама под названием «Дельфин», изначально построенном Хендриком де Кейзером для поэта и ученого Хендрика Лауренса Спигела; Волкерт Оверландер неоднократно избирался бургомистром и стал одним из соучредителей Ост-Индской компании. Подобно многим чиновникам, которым служебное положение позволяло выгодно вкладывать деньги, Оверландер скупал недвижимость в Пюрмере, к северу от Амстердама, где цены на участки росли благодаря осушению и возделыванию маршевых земель. Располагая столь внушительным капиталом, Оверландер со временем возжаждал не только богатства, но и аристократического титула и возвел себе загородную виллу, избрав для нее облик замка и дав ей готическое наименование «Илпенстейн»; там он мог играть в помещика, сколько ему вздумается, гордо величая себя «лордом Пюрмерландским и Илпендамским». После его смерти в 1630 году его дочь Мария, жена Франса Баннинга Кока, унаследовала все имущество, передав аристократический титул мужу, и его кандидатура немедля стала рассматриваться в числе претендентов на главные посты в городском управлении (в первую очередь его выдвинули на пост уполномоченного по заключению брачных контрактов). Более важным для Рембрандта был тот факт, что Баннинг Кок быстро шел в гору, получая в городской милиции один офицерский чин за другим: так, в 1635 году он стал лейтенантом роты первого округа, а в 1638–1640 годах – капитаном второго округа, располагавшегося непосредственно к северо-востоку от площади Дам.

Сделавший не столь успешную карьеру, как Баннинг Кок, его лейтенант Виллем ван Рёйтенбург также не мог считаться человеком из простонародья. Он происходил из семьи разбогатевших зеленщиков, «kruideniers» («крёйденирс»), дела которых пошли столь недурно, что им удалось купить дом и

несколько акров земли, потребных для того, чтобы получить доступ в ряды патрицианских помещиков Голландии (вопреки высокомерному мнению прочих европейских аристократов, нидерландцы, как и венецианцы, *отнюдь не были* нацией буржуа). Более того, ван Рёйтенбурги купили земельную собственность во Влардингене у знатного семейства де Линь-Аренберг, той самой династии, что когда-то сделала пажом Рубенса и издавна занимала высокое положение при дворе в Брюсселе. Однако быть джентльменом, «heer», в Голландии означало похваляться не только чистокровными лошадьми в имении, но и великолепным фасадом дома, выходящего на городской канал. И ван Рёйтенбург мог похвастаться и тем и другим, ведь он жил в одном из самых роскошных палаццо на Херенграхт. На самом деле Рембрандт с удивительной проницательностью распознает все тонкости неофициальной иерархии патрициата, – в частности, она обнаруживает себя в том, как он одновременно объединяет и разделяет фигуры ван Рёйтенбурга и Баннинга Кока. Ван Рёйтенбург одет куда более нарядно, в ослепительный колет ярко-желтой кожи, отделанный затейливыми французскими бантами и расшитый узорами. Этот костюм дополняют кавалерийские ботфорты. Весь его облик по сравнению с относительно скромной экипировкой капитана отзывается чужеземным блеском. Впрочем, стандартной униформы для стрелков ополчения тогда не существовало. Они могли облачаться во все, что им заблагорассудится, экипировались на собственные средства, и, представ в образе блестящего персонажа Ван Дейка, ван Рёйтенбург наверняка решил подчеркнуть собственный статус и богатство, хотя это получилось у него слишком нарочито. Однако его нарциссизм несколько умеряется его местным патриотизмом, ведь в богатой отделке, украшающей края его колета, присутствуют элементы амстердамского герба, а тесьма, обвивающая тулью его шляпы, как и кисточка у него на плече, – золотисто-голубые, то есть «геральдических» цветов стрелковой гильдии и городского военного совета, «Krijgsraad» («Крейгсрад»), верховного командования амстердамской милицией.

Впрочем, броскость костюма лейтенанта только подчеркивает ощущение властности и силы, исходящее от фигуры капитана: он облачен в черное, которое оттеняет повязанный через плечо, сверкающий, словно пламя, огненный, ало-оранжевый шарф. Этот цветовой контраст играет решающую роль в восприятии переднего плана картины. Однако Рембрандту удается опровергнуть расхожее мнение, согласно которому различные цвета производят различные оптические эффекты в пространстве,

а именно светлые кажутся глазу более близкими, а темные – более удаленными. Баннинг Кок, облаченный преимущественно в черное, не только «подавляет» ван Рёйтенбурга в его канареечно-желтом великолепии, но и демонстративно заслоняет Рёйтенбурга собой, и лейтенант, как надлежит ему по чину, предстает значительно ниже ростом, чем его воинский начальник. Об отношениях показанного анфас командира и его изображенного в профиль подчиненного наиболее красноречиво свидетельствует тень руки Баннинга Кока, делающей властный жест: тень падает на мундир ван Рёйтенбурга, словно превращаясь в визуальное эхо того приказа, который произносит капитан.

Впрочем, нельзя сказать, что «Ночной дозор» – дань уважения лишь двум патрициям, запечатленным на фоне неотличимых друг от друга статистов, маячащих где-то на заднем плане. Кроме старших офицеров, на картине изображены шестнадцать стрелков второго округа; многие из них торговали сукном, они заплатили за свои портреты, а Рембрандт, вопреки сложившемуся еще при его жизни и получившему распространение впоследствии мнению критиков, старался уважить заказчиков. При этом он стремился избежать скучных, монотонных скоплений персонажей, столь свойственных жанру «портрета стрелковых рот». На самом деле у зрителя неизбежно возникает впечатление, что Рембрандт, учитывая чин и статус изображенных офицеров, сознательно пытался представить стрелков как маленький союз, где каждый персонаж эмблематически воплощает тот или иной социальный тип и все они в равной мере необходимы для создания единства роты, а значит, и единства метрополии.

Не случайно Рембрандт изображает на картине двоих сержантов: крайний справа – это Ромбаут Кемп, крайний слева – Рейнир Энгелен: их лица ярко освещены, художник подсмотрел их в тот миг, когда оба они делают широкие, драматические жесты. Они были не столь примечательными личностями, как Баннинг Кок и ван Рёйтенбург, их интересы скорее ограничивались их округом, где и тот и другой торговали сукном. Как можно догадаться по его строгому платью и сдержанной манере поведения, Ромбаут Кемп слыл местным столпом общества, он был дьяконом кальвинистской церкви и попечителем окружной богадельни. Помещенный слева Рейнир Энгелен, вероятно, был весьма доволен тем, что его изобразили в экстравагантной героической позе, в шлеме античного воина, с огромной алебардой, сидящим боком на перилах моста, ведь в прошлом за ним водились некоторые (простительные) грешки: в свое время его подвергли штрафу за то, что он умышленно

указал неверный возраст в брачном контракте, выбрав невесту значительно моложе[528].

Может быть, выполняя портреты стрелков, Рембрандт тяготел к стереотипам? Мы действительно ожидаем увидеть такие стандартные образы в любом воинском подразделении, когда за униформой начинает просматриваться личность? На первый взгляд это верно. Вот два офицера, представители высшего общества, неустрашимые и хладнокровные, один – желчный и замкнутый, другой – блестящий и яркий. Вот два сержанта, серьезные, усердные и лишенные воображения, соль земли, оба в старинных костюмах, призванных олицетворять освященные веками воинские добродетели. И ни один подобный взвод не обходится без импульсивного, инфантильного холостяка, возможно единственного ребенка, безнадежно избалованного дома, смельчака больше на словах, чем на деле, шумно и многословно доказывающего, что именно он достоин нести полковое знамя. И вот он, в центре заднего ряда, облаченный в «геральдические», золотисто-голубые цвета стрелков, воплощение их юного духа, прапорщик Ян Клас Висхер. Именно потому, что прапорщики со знаменем в руках возглавляли пехотные атаки на поле брани, и в милиции, и в регулярных войсках им запрещалось вступать в брак. Висхер, которому ко времени создания «Ночного дозора» исполнился тридцать один год, жил с матерью и бабушкой на Ньивезейдс-Ахтербургвал, в доме, полном картин, и по-дилетантски подвизался на разных поприщах. Иногда он даже рисовал и музицировал. Спустя восемь лет он умрет, действительно так и не женившись, так и не понюхав пороха, накануне наступления на Амстердам войск штатгальтера Вильгельма II. Достаточно просто взглянуть на то, как изображались прапорщики на традиционных портретах стрелковых рот – одновременно мужественными и сдержанными, но несклонными к излишней театральности, – чтобы оценить всю силу воздействия созданного Рембрандтом на удивление живого и яркого знаменосца. Отчасти он был написан под влиянием экстравагантных знаменосцев Гольциуса, в которых словно вселяли воинственную энергию огромные, напоминающие паруса флаги. Кроме того, если не точную позу, то непобедимый дух Рембрандт заимствовал у знаменосца, которого сам написал в 1636 году: тот показан в три четверти, гордо подбоченившийся, ни дать ни взять заправский аристократ, держащий локоть под прямым углом к плоскости холста и своими пушистыми усами чрезвычайно напоминающий добродетельных варваров, как они изображались на гравюрах в изданиях «Германии» Тацита. Хотя нижняя часть тела Висхера скрыта от зрителя и он принадлежит к

числу персонажей, остающихся в тени, он сам и флаг у него в руках образуют смысловой центр картины. Здесь, как и в других фрагментах, Рембрандт частично утаивает от нашего взгляда какие-то детали не для того, чтобы увести в сторону, а, напротив, чтобы привлечь наше внимание к этим подробностям.

«Ночной дозор» – это не просто собрание офицеров. Единственный среди всех картин подобного жанра, он запечатлел роту в движении, напоминающую труппу бродячих артистов, где каждому отводится своя роль: вот барабанщик, нанятый именно на этот день, вот мальчик – подносчик пороха, в слишком большом, не по размеру, шлеме, похожий на клоуна, вот копейщики и мушкетеры. Некоторые «актеры», наиболее благовоспитанные и чинные, видимо, входили в число тех восемнадцати, портреты которых обязался написать Рембрандт. Другие, например маленькие девочки, тоже в «стрелковых» золотисто-голубых нарядах, явно не принадлежали к этому кругу избранных. Однако полотно производит столь сильное впечатление потому, что на нем представлен широкий срез общества, настоящий ансамбль личностей, микрокосм, включающий в себя не только стрелков, но и весь многолюдный город.

У критиков – приверженцев классицистической школы «Ночной дозор» вызывал вполне понятное отвращение, ведь, несмотря на все его тончайшие цветовые, тональные, композиционные, графические нюансы, он демонстративно пренебрегает правилами благопристойности. Это была самая нескромная картина Рембрандта не потому, что в ней он пытался всячески выставить напоказ собственный талант, а потому, что в ней он стремился достигнуть множества самых разных целей. «Ночной дозор» – апогей барочного искусства, ведь он объединяет столь многое, являет собой столь многое. Это и групповой портрет, и подобие исторического полотна, и эмблематическая «живая картина», и визионерское явление призраков, и, на мой взгляд не в последнюю очередь, личное размышление о непостижимой, живой природе искусства. И все это происходит на одном холсте. Это картина поистине раблезианского охвата, пренебрегающая академической иерархией жанров ради демонстрации спектакля, исполняемого всеми срезами общества. Глядя на этот холст, мы словно слышим уличный шум и хвастливые выкрики, становимся свидетелями представления бродячей труппы. Мы все ведем себя так же, как запечатленные на полотне персонажи. Но именно поэтому картина угрожает распасться на отдельные элементы, превратившись в хаос. Ведь существует риск, что все персонажи, которых стремится

объединить картина, в конце концов не придут к согласию, а рассорятся и станут воевать друг с другом. Вместо утонченной гармонии на картине может воцариться безобразное буйство. Именно поэтому враждебно настроенные критики на протяжении столетий осуждали «Ночной дозор», объявив его самой перехваленной картиной XVII века.

Рембрандт осознавал, что ведет рискованную игру. Наступил момент, когда он мог психологически компенсировать все муки и сомнения, терзавшие его при работе над циклом «Страсти Христовы», когда он мог наконец избавиться от страха влияния, когда он мог добиться чего-то большего, чем Рубенс, и стать чем-то большим, чем Рубенс. Триумф создаст ему имя на века. Поражение навсегда сломит его. (В конце концов ему на долю не выпало ни то ни другое, а всего-навсего одобрение заказчиков.) Он наверняка знал, что, дабы успешно собрать воедино отдельные механизмы огромной непослушной машины-картины, дабы должным образом привести в действие все ее поршни и шатуны, ему требовались самые прочные из всех возможных композиционных «лесов», стоя на которых он мог бы соединить сложные взаимосвязанные части. Французский критик XIX века Эжен Фромантен, поэтично и проницательно писавший о Рубенсе и об «Уроке анатомии доктора Тульпа», не сумел этого понять, *предположив*, что, «согласно всеобщему устоявшемуся мнению, композиция не принадлежит к сильным сторонам этой картины»[529]. Нельзя отрицать, что Фромантен видел «Ночной дозор» в том облике, в каком его обречены были узреть все последующие поколения: без широкой полосы слева и еще одной внизу, – они, предположительно, были отрезаны в 1715 году, когда картину перенесли из Дома собраний амстердамских милицейских рот в ратушу и попытались повесить на новом месте. Хотя некоторые искусствоведы утверждали, что левый край полотна был наименее важным его фрагментом, сохранившаяся копия оригинальной, еще не пострадавшей композиции, выполненная Герритом Люнденсом, доказывает, насколько значимы утраченные части для реализации авторской интенции – показать своих персонажей в убедительном городском пространстве. Исчезнувшее продолжение перил канала слева, вдоль которых бежит мальчик – подносчик пороха, а также края каменных плит мостовой представляют линии прямой центральной перспективы Рембрандта, стремящиеся к точке схода в центре высокого арочного проема, из которого выступает стрелковая рота. Эти линии слева создают и значительно более сильное ощущение конкретной детали городского пейзажа – моста через канал возле Дома собраний милицейских рот, чем в

«укороченной» версии, знакомой нам сегодня. Эта неповторимая подробность не только придавала первоначальному варианту более энергичный облик, но и усиливала нравственный смысл всей картины, превращая ее в олицетворение отряда, которому поручено защищать город, стоять на страже его ворот, мостов и каналов.

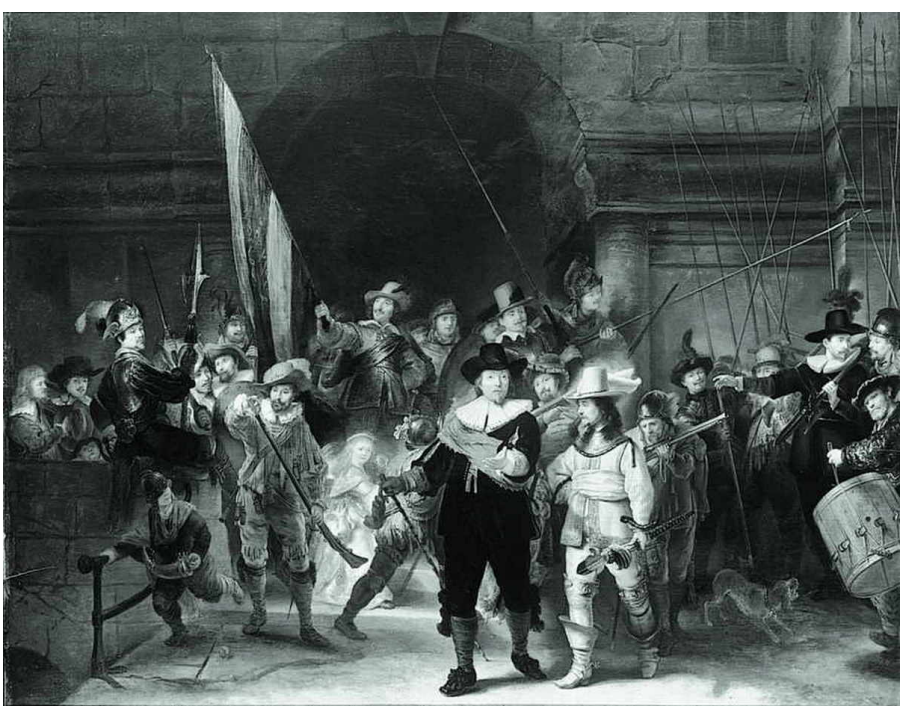
Впрочем, даже притом что полотно досталось нам в «усеченном» виде, странно, что Фромантен и его последователи не сумели разглядеть инженерное искусство, с которым собрана визуальная машина Рембрандта, тем более что все ее основные механизмы абсолютно обнажены. Она строится на осевой и лучевой, центробежной и центростремительной тенденциях. Ось картины простирается откуда-то из темных глубин арки, устремляется вперед, проходя сквозь фигуру Баннинга Кока вдоль очертаний его показанной в перспективном сокращении руки и шагающих ног, и проникает в пространство зрителя. Однако упорядоченность сложного движения, царящего в картине, с его восхитительными маневрами и контрманеврами, создается лучевыми «колесными спицами», или параллелограммами, которые слева обозначены тростью Баннинга Кока, дулом мушкета в руках у стрелка в красном и древком флага прапорщика Висхера. Справа они подчеркнуты стволом мушкета непосредственно за спиной ван Рёйтенбурга, обращенной вправо алебардой в руках сержанта Кемпа и длинной пикой сзади. Эту прихотливую, но обнаруживающую прочный, выверенный каркас композицию можно сравнить с развернутым веером или чудесным, широко раскрытым хвостом павлина – птицы, которая весьма и весьма интересовала Рембрандта. Однако вместе с тем, особенно если всмотреться в оригинальную версию картины, дошедшую до нас в копии Люденса, чрезвычайно соблазнительно увидеть в этом построении подобие креста святого Андрея. Герб Амстердама представлял собой три черных креста на красном поле. Такой же крест образуют скрещенные пики справа, на заднем плане картины.

Едва ли такой хитроумный жест можно счесть случайностью в картине столь сложной и затейливой. Ведь, помимо построения формальной композиционной структуры, достаточно прочной, чтобы выдержать взрыв энергии и не обрушиться, Рембрандт, прикидывая в уме план картины, постарался уяснить себе те главные, но парадоксальные цели, которые он намеревался воплотить. В первую очередь, поскольку эта задача была понятна самим офицерам милиции, он попытался изобразить роту как энергичный отряд, быстро выступающий вперед и переходящий из мрака к свету, как воплощение сдерживаемой дисциплиной

свободы. С другой стороны, Рембрандт хотел также эмблематически или аллегорически представить историческое *значение* стрелков, вооруженных ополченцев, при этом не жертвуя ощущением живого человеческого сообщества, исходящим от изображенного отряда. Поэтому для него было важно соединить мотив движения из мрака к свету с мотивом движения из прошлого в будущее. В самом деле, если воспринимать освещенное пространство каменного моста, по которому у нас на глазах движется стрелковая рота, как путь в будущее, то получается, что вооруженные горожане в исторических костюмах переходят в вечность и становятся достоянием последующих поколений. Вероятно, Рембрандт с удовлетворением сказал себе, что наконец добился поставленной цели и теперь тень Рубенса позеленеет от зависти, ведь он создал картину, дерзко опровергающую главное ограничение, тяготеющее над живописью, – ее двухмерность, картину, надменно возвышающуюся над непременной плоскостностью холста. Критик Клемент Гринберг однажды назвал основным признаком живописи до эпохи модернизма ее борьбу с теми ограничениями, которые неизбежно накладывает двухмерность[530]. (С точки зрения Гринберга, модернизм начался с откровенного признания плоскостности как неотъемлемого свойства любой живописи и наслаждения этим открытием.) Если он прав, то Рембрандт – автор «Ночного дозора» действительно идеальный образец художника домодернистской эпохи, изо всех сил пытающегося преодолеть двухмерность живописи, жаждущего превзойти не только Рубенса и Тициана, собратьев по ремеслу, но и Микеланджело, Караваджо и Бернини, и тщащегося обрести на плоском холсте свободу выражения, дарованную скульпторам и театральным режиссерам, которые работают с «оживлением» неподвижного изображения, объемом, звуком, физическим присутствием.

Прежде всего ему требовалось действие. Поэтому развевающиеся кисточки на черных штанах Баннинга Кока, тень, отбрасываемая его черной ступней, и, самое удивительное, рельефная ткань его пламенно-алой перевязи, какой-то таинственной силой перетекающей в свет, словно провозглашают, что отряд уже двинулся в путь, пока сам капитан только произносит приказ. Ван Рёйтенбург отстает буквально на шаг; приподняв на носке левую ногу, он опустил алебарду, как и положено, повинуясь приказу капитана, но будто указывает своим оружием в том направлении, куда двинется рота. Эрнст ван де Ветеринг, анализируя, как именно Рембрандт предвосхитил радикальную переоценку правил живописи, впоследствии

классифицированную и систематизированную в своем трактате Самуэлем ван Хогстратеном, утверждал, что художнику пришлось прибегнуть к целому набору оптических иллюзий, чтобы зритель воспринимал фигуру Баннинга Кока, облаченного по большей части в черное, как помещенную ближе к нему, нежели фигура его более ярко освещенного лейтенанта, а не наоборот. Главную роль здесь, конечно, играет эффектно показанная в ракурсе левая рука капитана, которую заметили и которой восхищались еще современники Рембрандта. Однако, чтобы алебарда в руке ван Рёйтенбурга проникала в пространство зрителя на нужную глубину, Рембрандт написал украшающую это оружие сине-белую кисть «импасто», толстым слоем краски, накладывая ее уверенно, широкими, «грубыми» мазками, и это не менее важная деталь. По-видимому, здесь он действительно применяет новаторский прием, предложенный Тицианом, и пишет фрагменты, расположенные ближе к созерцателю, в более грубой, отрывистой манере, а находящиеся дальше от зрителя – в манере более гладкой и плавной, совершенно переиначивая принятую практику[531].



Геррит Люнденс (приписывается). Копия с картины Рембрандта «Ночной дозор». Ок. 1650. Дерево, масло. 66,8 × 85,8 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Непосредственно позади двух главных офицеров Рембрандт

помещает группу персонажей, обнаруживая неменьшее новаторство, которое кое-кого поразило, а кого-то и вовсе смутило: он сочетает внешне реалистичные фигуры, вроде мушкетера в красном, с куда более фантастическими и даже театральными типами, например с ослепительно-ярко освещенной маленькой девочкой, на поясе у которой висит головой вниз курица, и с почти совершенно сокрытым от зрителя крохотным человечком в шлеме, разряжающим ружье прямо за спиной капитана и лейтенанта. Принято считать, что этих персонажей, как и третьего, стрелка в шлеме, помещенного сразу за правым плечом ван Рёйтенбурга и сдувающего порох с полки мушкета, следует воспринимать не как натуралистические, а как эмблематические фигуры. (Стоит отметить, что похожий мушкетер, столь же нереалистично стреляющий за спиной офицера, изображен на групповом портрете стрелков кисти ван дер Хелста.) Эти фигуры на картине Рембрандта заимствованы из иллюстраций Жака де Гейна II к знаменитому учебнику по боевой подготовке «Обращение с оружием», впервые опубликованному в 1607 году по распоряжению штатгальтера Морица, с тех пор переведенному почти на все европейские языки и известному как незаменимое руководство для армии той эпохи. Это было отнюдь не лишено смысла, ведь, в конце концов, стрелки были не профессионалами, а ополченцами, и Рембрандт польстил им, показав в облике идеальных воинов, в точности выполняющих указания по знаменитому учебнику: «Раз-два-три! Заряжай, огонь, прочищай!» Впрочем, Рембрандт не выдавал желаемое за действительное и не приписывал стрелкам умений и навыков, которыми они не обладали, ведь во время каждого воскресного парада, каждой ежегодной ярмарки-карнавала, при торжественном въезде в город каждого иностранного принца рота стрелков и вправду останавливалась по команде «стой!» и давала залп из ружей, а следующая шеренга за их спинами уже поднимала мушкеты на изготовку.

Жак де Гейн II. Солдат, заряжающий мушкет. Гравюра резцом из руководства «Обращение с оружием» («Wapenhandelinghe van Roers, musquetten ende spiessen»). 1607. Библиотека Батлера, Колумбийский университет, Нью-Йорк

Наиболее эмблематическими деталями картины являются дубовые листья, украшающие шлем маленького стрелка: это символы не только победы, но и добродетели, воинской доблести и даже воскресения, вечного торжества аркебузиров над врагами. Столь же эмблематичны фигуры двух маленьких девочек, эмблематически представляющих стрелков, «kloveniers», а о «klaauw», когте хищника, изображаемом и на рогах, из которых

пили стрелки, и на их церемониальных гербах, здесь напоминают куриные лапки. Возможно, некоторым заказчикам из числа офицеров это показалось дерзостью. Однако тут, как и во всем «Ночном дозоре», Рембрандт пытается изобразить своих персонажей не аллегорическими олицетворениями тех или иных свойств, а живыми людьми из плоти и крови. Не исключено, что дети, облаченные в цвета стрелковых гильдий, участвовали в парадах наряду с офицерами и рядовыми, подобно тому как маленькие болельщики и персонажи-талисманы сопровождают современный аналог популярных стрелков-ополченцев – профессиональные спортивные команды. Поскольку собаки появляются на других групповых портретах стрелков, возможно, что пес, со всех лап несущийся куда-то на картине справа и композиционно уравновешивающий мальчика – подносчика пороха слева, не вымышлен Рембрандтом, хотя он и не столь благороден, и не столь идеализирован, как собака на картине ван дер Хелста. Сочетание современных и исторических костюмов, в том числе вычурный старинный шлем сержанта Энгелена, возможно заимствованный Рембрандтом из собственной коллекции, а также появление на одном холсте современных персонажей и тех, кого трудно отнести к определенной эпохе или культуре, сообща служат одной цели – создать именно то слияние, ту гармонию прошлого и настоящего, частью которой Рембрандт намеревался показать стрелковую роту. Произвольное смешение различных кодов: символических, натуралистических, эмблематических, социальных – может служить еще одним примером того, как Рембрандт размывал границы приемлемой художественной манеры и переосмысливал существующие конвенции жанра, ведь «костюмированные портреты», когда заказчик выбирал для себя соответствующий облик мифологического или исторического персонажа, ко времени создания «Ночного дозора» были распространены очень широко и сделались вполне банальны. Однако Рембрандт совершает куда более дерзкий шаг: он инстинктивно ощущает, что люди, нарядившиеся в почти маскарадные костюмы (а в 1642 году эти одеяния часто извлекались ими из собственного гардероба), дабы порадовать взоры сограждан, проходя между рядами теснящихся зевак, осознавали себя не просто конкретными личностями, а воплощением духа горожан, боровшихся за свою свободу с оружием в руках и до сих пор готовых жертвовать собой, воплощением гордости за Амстердам, который Господь возвысил из ничтожества, из пустоты, из тростников и мелких заливов, из штормов и наводнений и сделал новым Карфагеном, новым Тиром.

Рембрандт ван Рейн. Ночной дозор (фрагмент)

На самом деле они ощущали себя ожившим знаменем. Потому-то золотисто-лазурный флаг, гордо воздетый прапорщиком Висхером, – не просто риторическое ухищрение. Рембрандт также написал знамя широкими мазками, но не сообщил им ослепительного сияния, которое превратило бы знамя в однозначную, грубопримитивную доминанту всей картины. (Показательно, что для флага Рембрандт выбирает не чрезмерно яркий массикот, которым изобразил желтый колет ван Рёйтенбурга, а главным образом охру.) Тем не менее верхняя золотистая полоса на знамени словно насыщена светом, падающим на нее из какого-то таинственного невидимого источника, таимого слева и озаряющего также лицо прапорщика

и перевязь у него на груди. Этот мягко рассеивающийся свет не задерживается на знамени и знаменосце. Он словно переливается по лицам стрелков в заднем ряду, озаряя тех, кто, как надеялся Рембрандт, будет готов заплатить за свою ясно различимую физиономию сотню гульденов.

Впрочем, одно лицо точно было написано безвозмездно. По правде говоря, не очень-то его и видно: только нос, глаз и часть плоского берета. Нос едва намечен, ровно настолько, чтобы угадать его мясистый, широкий кончик, скрытый от зрителя. В берете угадывается любимый головной убор художника. Ярко освещенный глаз совершенно узнаваем, он может принадлежать только самому Рембрандту, и он действительно застенчиво затаился в дальнем уголке этого идеально продуманного и выстроенного смятения и буйства. Взгляд его единственного видимого зрителю глаза, внимательного и настороженного, устремлен вбок и ввысь, куда-то за плечо Яна Висхера, на плавные очертания золотисто-голубого полотнища. Он словно уже подмигнул нам, но еще не толкнул локтем. Это глаз командира.

IV. Подстреленные птицы, июнь 1642 года

Вот что стоит вообразить: художника, занятого групповым портретом стрелков, завершающего эту работу в галерее, которую некогда расширил на задворках дома[532]. Когда Рембрандт купил дом, этот переход уже существовал, но имел самый примитивный облик навеса с односкатной крышей, какие на каждом шагу встречались в Амстердаме, примыкал к задней стене соседнего дома и держался на деревянных столбах. Для «Ночного дозора», вероятно, требовалось побольше места. Поэтому Рембрандт поднял крышу до уровня второго этажа, огородил открытую сторону стеной, прорезал в ней окна и пробил отверстие в стене задней комнаты своей «kunstcaemer», получив доступ к тому, что отныне стало его рабочей мастерской, непосредственно из дома. На другом конце дома, в комнате, именуемой «sael», в кровати-алькове медленно угасала от чахотки Саския[533]. Это была тяжелая смерть, грудь ее сотрясалась от приступов кровавого кашля. Рембрандт был единственным среди художников своего времени, кто догадался запечатлеть жену в облике принцессы и в облике прикованной к постели неизлечимой больной, в пышных нарядах и в ночной рубашке. Подобно Рубенсу, он тоже не может отвести взор от своей супруги, но ему неинтересно изображать ее героиней вымышленного мира Овидиевых фантазий. По большей части он зарисовывает ее, когда она его не видит, когда глаза ее закрыты, а рука покоится на покрывале. Только раз он еще напишет ее в облике Флоры: нежная и соблазнительная, Саския позирует в расстегнутой нижней рубашке, двусмысленным жестом прижав руку к груди, одновременно слегка прикрывая вырез и словно привлекая взор созерцателя к таящемуся под тканью телу. Как положено добродетельной супруге, она протягивает мужу цветок, эмблему верности, длящейся даже за порогом смерти.

В 1639 году Рембрандт выполнил гравюру, изображающую молодую супружескую чету в костюмах à l’antique: жена на этом офорте тоже держит в руке цветок. Однако она протягивает его не супругу, а Смерти в традиционном облике скелета, энергично вылезающего из свежевырытой могилы и, в свою очередь, сжимающего в костяной руке песочные часы. Однако, хотя перед ними предстало столь ужасное зрелище, юная чета не замирает в ужасе. Молодой человек запечатлен в тот миг, когда делает шаг *по направлению к могиле*. Его жена, показанная спиной к зрителю, с белокурыми кудрями, ниспадающими на шею и плечи,

остановилась на краю могилы. Ни он, ни она не отшатываются в страхе. Скорее наоборот, они ведут себя так, словно приветствуют давнего знакомого.

Такие чувства, видимо, испытывал и Рембрандт. К концу 1640 года между колоннами в нефе церкви Зюйдеркерк стояли уже три маленьких камня, увековечивших память Ромбертуса, первой Корнелии, которая умерла в августе 1638 года, и второй Корнелии, скончавшейся почти двумя годами позднее. Ни одна из девочек не прожила и двух недель. Конечно, младенческие смерти в городах XVII века были столь частым явлением, что можно предположить, будто Рембрандт, а пожалуй, и Саския научились стойко переносить несчастье. Быть может, это справедливо. Однако ни один художник того времени не оставил такого количества рисунков и гравюр, запечатлевших маленьких детей, либо с натуры, либо по памяти. На его графических листах и офортах матери кормят младенцев грудью, несут младенцев на руках, младенцы ерзают и изгибаются, а дети чуть старше делают первые шаги. Голландское искусство очень любило образы детей. Впрочем, зачастую детей изображали в строго определенных ролях, им полагалось послушно внимать наставлениям старших или играть и шалить, то есть служить всего-навсего иллюстрациями тех свойств, которые приписывали им моралисты. Напротив, Рембрандт, у которого до рождения Титуса не было возможности зарисовать собственных младенцев (так рано они умирали), никогда не упускал случая понаблюдать за маленькими детьми и показать их как можно более непосредственными.

Спустя всего десять дней с тех пор, как вторая Корнелия упокоилась рядом со своей тезкой под сводами Зюйдеркерк, в Лейдене на семьдесят третьем году жизни скончалась Нельтген Виллемс, мать Рембрандта, в честь которой и были наречены девочки. В 1639 году Рембрандт исполнил ее портрет, трогательный и глубокомысленный, а значит, не порывал связи с родным домом. А тотчас после ее смерти он явно вернулся в Лейден, хотя бы ненадолго, судя по тому, что документ, датированный ноябрем 1640 года, передает доверенность на ведение дел от его имени, так как он «не имеет возможности задержаться» в городе. В любом случае Нельтген сделала все, чтобы никто из четверых ее наследников: Рембрандт, его братья Адриан и Виллем и сестра Лейсбет – не почувствовал себя обиженным. Адриану достался садовый участок за Витте-Порт и фамильный дом на Веддестег, а после того как он туда переехал, в его прежнем доме на Рейне поселился Виллем. Незамужнюю Лейсбет обеспечивала аренда другой недвижимости в

окрестностях Лейдена; кроме того, она получила некоторые материнские драгоценности и несколько золотых цепочек. Вне зависимости от того, страдала она каким-то тяжелым физическим или душевным недугом или нет, о ней совершенно точно заботился Адриан, выплачивавший ей денежное содержание из доходов от земельных владений до конца ее жизни. А Рембрандт? Ему была завещана половина залога за мельницу, где работал Адриан, то есть внушительная сумма в размере трех тысяч пятисот шестидесяти пяти гульденов[534]. Однако мельница не имела в его глазах ни сентиментальной, ни коммерческой ценности, и потому он постарался как можно скорее продать ее. Теперь его дом располагался на Брестрат, и он продолжал выплачивать его стоимость. Судя по всему, Рембрандт больше никогда не возвращался в Лейден.

Рембрандт ван Рейн. Саския с красным цветком. 1641. Дерево, масло. 98,5 × 82,5 см. Галерея старых мастеров, Дрезден

В июне 1641 года умерла сестра Саскии Тиция, жена зеландского патриция Копала. На чудесном рисунке с натуры Рембрандт запечатлел ее за шитьем, в очках, сдвинутых на кончик носа, низко нагнувшую аккуратно причесанную голову над работой, а значит, хотя она и жила с мужем во Влиссингене, на самом юго-западе республики, ей случалось гостить на Брестрат. Она умерла, когда Саския ждала четвертого ребенка, как оказалось, мальчика, окрещенного в сентябре 1641 года и нареченного Титусом в честь покойной тети.

Тяжелые роды и преждевременные смерти детей, по-видимому, серьезно подорвали здоровье Саскии, хотя туберкулез убил бы ее в любом случае, даже если бы на ее долю не выпали подобные испытания. Как было известно всем добрым христианам, хладная длань смерти могла в любое мгновение прервать жизнь даже юных и полных сил. Разве не предостерегал Екклесиаст, что беда внезапно обрушивается на ничего не подозревающего человека, мнящего себя в безопасности? «…Как птицы запутываются в силках, так сыны человеческие уловляются в бедственное время, когда оно неожиданно находит на них»[535].

Рембрандт ван Рейн. Смерть, являющаяся супружеской чете из открытой могилы. 1639. Офорт. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Дар Генри Уолтерса по обмену

Около 1639–1640 годов Рембрандт написал две крупноформатные, в равной мере загадочные картины, изображающие мертвых птиц. На первый взгляд обе они относятся к жанрам, популярным в голландской живописи: «Охотника с подстреленной выпью» можно воспринимать в контексте «охотничьих трофеев», а «Девочка с мертвыми павлинами» отчасти напоминает куда более давний жанр «кухонь», на которых почетное место отводится не поварам и кухаркам, а горам фруктов, овощей, дичи и рыбы, гордо

возвышающимся на переднем плане. Однако к указанным жанрам эти работы Рембрандта могли бы однозначно отнести лишь неумолимые искусствоведы, одержимые идеей классифицировать все на свете. Специалисты по иконографии уверяют, что глагол «vogelen» (охотиться на птиц) во времена Рембрандта имел и сленговое значение «совокупляться»[536]. Поэтому охотник, поднимающий за лапки подстреленную птицу, неизбежно вызывал у зрителей усмешку, и это вполне входило в авторские намерения. Однако, для того чтобы подобная интерпретация показалась хотя бы отчасти оправданной, требуются два элемента: охотник, обыкновенно ухмыляющийся, и девица, которой он показывает убитую дичь, иными словами, делает непристойное предложение. У Рембрандта есть девица. Есть и охотник с добычей. Однако они помещены на разных картинах. Еще менее вероятно, что, хотя на «Выпи» и наличествует ружье, Рембрандт таким образом притязал на принадлежность к помещичьему сословию, то есть написал что-то вроде «живописного заявления», прося принять его в охотничий клуб для избранных. (Стоит отметить, что охота на птиц была популярным воскресным развлечением среди всех слоев общества. Послушай проповедника, поглазей на стрелков, постреляй птиц или кроликов, закинь удочку.)

Рембрандт ван Рейн. Саския в спальне. Ок. 1639. Бумага, перо коричневым тоном, кисть коричневым и серым тоном, белила. Коллекция Фрица Люгта, фонд «Кустодия», Нидерландский

институт, Париж

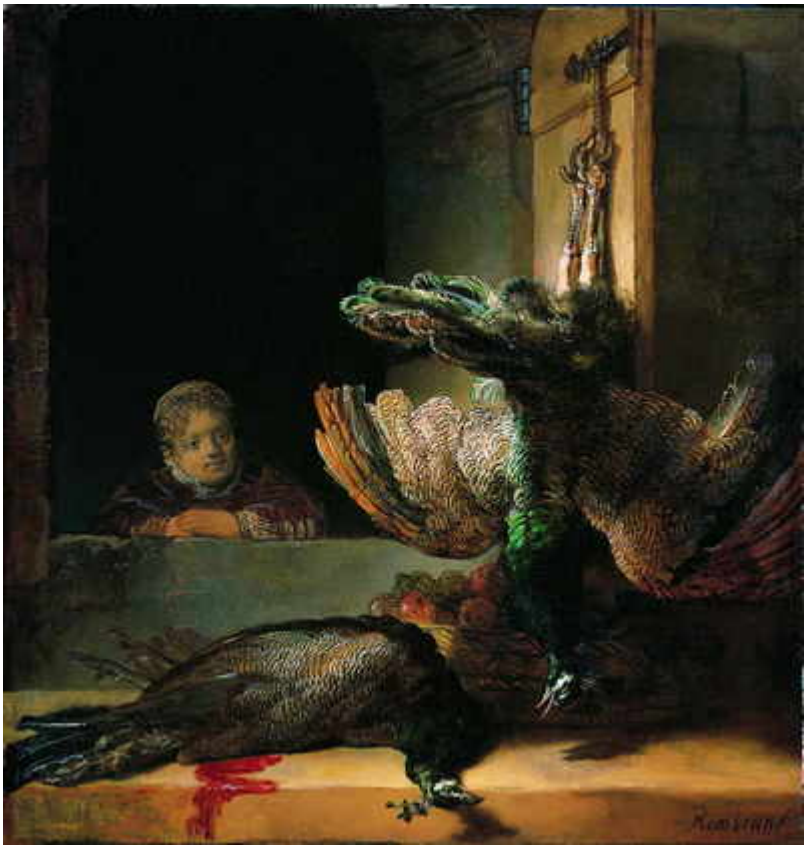
Рембрандт ван Рейн. Этюд ребенка, стаскивающего шапку с головы старика. Ок. 1639–1640. Бумага, перо коричневым тоном. Британский музей, Лондон

Рембрандт ван Рейн. Портрет Тиции ван Эйленбург. 1639. Бумага, перо коричневым тоном. Национальный музей, Стокгольм

Рембрандт ван Рейн. Четыре этюда головы Саскии. Ок. 1636–1637. Бумага, перо коричневым тоном. Музей Бойманса ван Бёнингена, Роттердам

Однако в действительности истолковать эти картины как гимн охоте или эротическим наслаждениям трудно в первую очередь потому, что им обеим свойственна атмосфера глубокой меланхолии, приводящая на память скорее процитированные строки Екклесиаста, нежели грязные шутки или похвальбу птицеловов. Даже по обычным меркам своего исключительно контрастного кьяроскуро Рембрандт погружает собственные черты на картине в глубокую тень, при этом почти полностью затемняя ружье и оставляя видимой лишь правую половину лица. Однако на него падает достаточно света, чтобы зритель мог различить торжественное и серьезное выражение, подобное тому,

что отличает Саскию на картине «Блудный сын». А Рембрандт на обеих упомянутых картинах щеголяет в берете со страусовыми перьями. Несомненно, со времен юношеских автопортретов Рембрандт питал слабость к украшенным плюмажем беретам и любил в них покрасоваться. Однако на обеих анализируемых картинах перья призваны навеять мрачные мысли о бренности, смерти, обреченности, о легковесной эфемерности земных наслаждений (так можно воспринимать и павлина, запечатленного на заднем плане картины «Блудный сын»). Для любителей многозначительных деталей Рембрандт разбрасывает на картинах множество зловещих и жутковатых намеков: вот странный, напоминающий виселицу деревянный «глаголь» слева, на котором он оставляет собственную подпись, вот поразительная по своему реализму, написанная разбавленным кармином кровь, сочащаяся из тушки одного из павлинов, в нарушение всех гигиенических правил содержания кухни и эстетических правил жанра. Однако ярко освещенным центром обеих картин оказываются птичьи перья, подобно тому как впоследствии таковым средоточием станет внутренность воловьей туши. В особенности брюшко выпи удивительно напоминает белоснежную перистую пену, оно написано смелыми взмахами кисти, феноменально сильными и одновременно абсолютно точно воспроизводящими пушистую поверхность. И хотя крылья выпи и павлинов кажутся более детально выписанными, на самом деле и они изображены с такой же поразительной свободой и уверенностью. Вероятно, птичьи крылья обладали для Рембрандта той же привлекательностью, что и для Леонардо, будучи для обоих живописцев и чудесным механизмом, и трагическим символом быстротечности жизни. В конце концов, среди экспонатов коллекции Рембрандта находилось и чучело райской птицы. Птицы на обеих обсуждаемых картинах висят головой вниз (а в таком положении, как скажет вам любой работник птицефермы, даже живая птица делается совершенно беспомощной), оставляя меланхолическое впечатление, открывая взору созерцателя чудесный узор на бессильных крыльях, не шевеля связанными бечевкой жалкими, жилистыми лапками, на вид напоминающими резину. Круглолицая девочка (ничуть не похожая на резвящегося бесенка «Ночного дозора») размышляет о судьбе глупых павлинов, а художник, высоко воздев руку в узкой перчатке, взирает на нас из тени.



Рембрандт ван Рейн. Девочка с мертвыми павлинами. Ок. 1639. Холст, масло. 145 × 134,8 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Рембрандт ван Рейн. Охотник с подстреленной выпью. 1639. Дерево, масло. 121 × 89 см. Галерея старых мастеров, Дрезден

Восторг и скорбь шли друг другу навстречу, словно двое танцоров с противоположных концов комнаты. Рембрандту предстояло вот-вот завершить глубочайший, несравненный шедевр живописи XVII века – картину, которая сумела точно передать местный колорит и одновременно справедливо притязала на универсальность, освященную вековыми традициями и пропитанную духом современности. Вероятно, «Роту капитана Франса Баннинга Кока», как следует защитив от грязи и непогоды, весенним утром погрузили на повозку и

доставили на Ньиве-Дуленстрат, а там пронесли по двору, подняли по лестнице в зал собраний и повесили на ярко освещенной стене напротив окон, выходящих на реку.

Однако вскоре, возможно спустя всего несколько дней, 5 июня 1642 года, в дом на Брестрат был призван нотариус Питер Баркман. Ему надлежало заверить завещание Саскии. Вероятно, она уже с трудом дышала, ослабевшая, не в силах набрать воздуха в истерзанные легкие. Нотариус прибыл утром, пока она еще не окончательно утомилась и могла выслушать чтение документа. Все происходящее напоминало торжественный ритуал. Двое свидетелей, Рохус Схарм и Иоаннес Рейнирс, присутствовали при оглашении завещания. «In den name ons Heren Amen…»

> «Во имя Господа нашего аминь… Саския ван Эйленбург, супруга досточтимого Рембрандта ван Рейна, жителя сего города, хорошо известного мне, нотариусу, хотя и пребывая на одре болезни, однако, судя по всем внешним признакам, находясь в здравом уме и твердой памяти, предавая душу свою Господу Всемогущему, а тело – христианскому погребению, в моем присутствии объявила и назначила своими наследниками сына своего Титуса ван Рейна, равно как и другое законное дитя или детей, коих может она произвести на свет…»[537]

И так далее в том же духе, ведь особенности составления юридического документа предписывали Саскии готовиться и к похоронам, и к родильному ложу! Но всякий, кто с жалостью взглянул бы на ее ввалившиеся щеки и запавшие глаза, понял бы, что ей не суждено более принести к крестильной купели ни одного младенца.

Рембрандт и Саския явно обдумали все дальнейшие шаги и приняли решение вместе. Полученное Саскией приданое на протяжении всей ее супружеской жизни, согласно брачному контракту, принадлежало ей одной, хотя право пользования этим имуществом и доходами от него она делила с Рембрандтом. Поэтому она могла полностью завещать его Титусу. Вдовцу дозволялось пользоваться состоянием покойной, «продавать его, тратить деньги и прочее по своему усмотрению», при условии, что он «обязуется неукоснительно заботиться о вышеупомянутом ребенке или детях, содержать их надлежащим образом, кормить, одевать, обучать и обеспечивать всем необходимым», пока они не достигнут совершеннолетия или не вступят в брак. Впрочем, Рембрандт утратит право пользоваться состоянием покойной супруги, если женится повторно, – видимо, в дни траура он и не помышлял об этом условии, однако впоследствии оно сыграет

роковую роль в его судьбе. Если он вступит в новый брак (или, если уж на то пошло, умрет), то он или «его плоть и кровь» по-прежнему будет иметь право на половину оставшегося состояния, а вторая половина отойдет сестре Саскии Хискии, которая только что похоронила своего мужа Геррита ван Лоо[538]. В завещании содержались и другие пункты, свидетельствующие о том, что Рембрандт и Саския, даже на пороге ее смерти, ощущали себя свободными от многих условностей и пренебрегали юридическими формальностями. Обыкновенно по закону несовершеннолетнему сироте назначались двое опекунов. Однако Саския настояла на том, чтобы один лишь Рембрандт, и никто иной, оставался опекуном Титуса и единственным, кто имел право распоряжаться его наследством. Особо оговаривалось, что амстердамская «Weeskamer», палата по делам сирот, которую надлежало непременно уведомлять о смерти отца или матери несовершеннолетнего, не имеет права вмешиваться в исполнение завещания. «Точно зная, что он будет неизменно поступать во благо дитяти, добросовестно радея о его интересах», Саския также не стала требовать, чтобы ее супруг предъявлял «кому бы то ни было» опись ее имущества.

Рембрандт ван Рейн. Больная Саския в белом чепце. Ок. 1642. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

В целом этот документ дает представление о типичном браке XVII века, прозаичном и несентиментальном. Согласно прежнему завещанию, Рембрандт объявлялся единственным получателем доходов от тех двадцати с небольшим тысяч гульденов, что составляли долю Саскии в их общей собственности. Теперь ему не доставалось ничего, однако он контролировал все. Конечно, отныне возлагаемый на него статус попечителя мог быть хитроумной юридической уловкой, позволяющей спасти от его кредиторов приданое жены. Однако в этом документе есть что-то странное, словно Саския предусмотрительно попыталась отвратить грядущее несчастье или упредить неосмотрительность мужа, а в пылающий год «Ночного дозора» супруги внезапно ощутили зловещее дыхание холода[539].

Спустя десять дней, 14 июня 1642 года, Саския покинула этот мир. Еще одна безмолвная процессия направилась в церковь,

окутав тело простым саваном, как предписывал Кальвин. Хотя дети Саскии упокоились под сводами Зюйдеркерк, рядом с домом, Рембрандт похоронил Саскию в Аудекерк, церкви, где муж ее сестры Сильвий по-прежнему служил проповедником. Возможно, через несколько недель он помог художнику найти и купить могилу, возле органа, за церковной кафедрой, в маленьком приделе, именуемом «Veerkoperskapel». На ее могиле не высекли эпитафию.

Рембрандт ван Рейн. Саския в красной шляпе. Ок. 1634–1642. Дерево, масло. 99,5 × 78,8 см. Картинная галерея старых мастеров, Кассель

Но если в церкви ее память не была увековечена, то где-то в доме муж хранил ее портрет, начатый много лет тому назад, в

1633 или 1634 году, когда будущая совместная жизнь представлялась им радужной и безмятежной[540]. Судя по графической копии изначального варианта этого портрета, выполненной Говертом Флинком, он отличался относительной простотой и безыскусностью. Знаменитую шляпу на оригинальной версии не украшали перья. Рубашка Саскии была лишена всякой отделки и лишь намечена в самых общих чертах, а на ее плечах не было меховой накидки. В какой-то момент, либо когда Саския умирала, либо уже после ее смерти, Рембрандт вернулся к этому портрету, превратив супругу в ренессансную принцессу в сверкающих драгоценностях. Хотя впоследствии чья-то кисть еще раз переписала картину, придав ярко освещенным полям знаменитой красной шляпы куда более резкое сияние, чем это было в изначальном варианте, те украшения и дополнения, что добавил Рембрандт, сами по себе весьма примечательны. Теперь его жену окутывали драгоценные покровы, столь любимые художником: меха, перья, шелк, бархат. Ей свойственна одновременно невинность и пышная роскошь: ее богато расшитую узорами, отделанную тесьмой рубашку с широкими ниспадающими рукавами частично скрывает старинный, насыщенного цвета, но скромного фасона корсаж с разрезными рукавами с буфами. А в отличие от прочих ее портретов, завершенных при ее жизни, на кассельском портрете она предстает отстраненной, отчужденной, замкнутой. Ее тело показано в повороте три четверти, а лицо – в профиль, его контур очерчен значительно резче, чем едва ли не на всех остальных портретах кисти Рембрандта, ее взор отвращен от созерцателя. Ее головка кажется словно написанной на эмали и более напоминает флорентийскую или даже немецкую живопись, чем венецианскую с ее мягкостью, столь привлекавшую Рембрандта в конце 1630–1640-х годов. Возникает впечатление, словно Саския, склонившись под тяжестью жемчужных ожерелий, превратилась в сияющую драгоценность и навеки сокрылась вместе с другими сокровищами в «кунсткамере» своего мужа.

Часть пятая
Пророк

Глава десятая
Откровения

I. Вот оно, неподдельное?

Что ж, Саския ушла навсегда, словно внезапно умолкли колокола, языки которых окутали приглушающим звук сукном. Показной блеск, лязг и звон металла, царивший на картинах Рембрандта, сменяются тишиной. Внезапно, за исключением плотничьего топора Иосифа, с его полотен исчезают металлические предметы, уступая место дереву и камню.

Я знаю, давно известно, что искусство нельзя наивно отождествлять с жизнью. Давно известно также, что в XVII веке проявления скорби поневоле приходилось тщательно дозировать, ведь она посещала слишком часто. Смерть поджидала на каждом шагу, и кальвинисты приучили себя бестрепетно смиряться с волей Всевышнего. Поэтому, если хотите, можете считать, что Рембрандт, потеряв Саскию, не был убит горем. Впрочем, ничто в голландской культуре XVII века не исключало подобной реакции. Существовали добродетельные кальвинисты, которые, пережив утрату близких, погружались во мрак, – например, Константин Гюйгенс. Когда его жена Сусанна ван Барле скончалась в мае 1637 года, Гюйгенс написал на ее смерть латинское четверостишие, завершающееся следующими строками: «Белый день угасает, черная ночь смежает вежды, ты уходишь вместе с ними, / Стелла, звезда моя, и смерть твоя меня объемлет»[541]. Спустя год, предаваясь вселенской скорби, Гюйгенс сочинил одну из наиболее трогательных поэм во всей европейской литературе XVII века, «Труды дневные» («Daghwerck»), элегию из двух тысяч строк, запечатлевшую его мучительные попытки справиться с бременем каждодневных забот, мысленно обращаясь к покойной жене и не желая ее отпустить: «Непрестанную беседу / мы в молчании ведем; / Неразлучны, нераздельны / Я и тень твоя, вдвоем»[542]. Однако далее Гюйгенс признает, что его попытки примирить повседневные хлопоты с одиночеством «в обществе милой тени» все чаще терпят поражение. Силы покидают его, красноречие ему изменяет: «Кто же теперь прочитает эти строки? / Как я предстану пред судом этого мира, / Без тебя, моя Стелла, моя сподвижница, водившая моим пером?.. / Мы говорим, не различая друг друга во тьме». В конце концов слова у него на устах иссякают, голос его умолкает, и поэт умоляет друзей утешить его, сказать за него то,

что он не в силах произнести сам, ведь он способен лишь, заикаясь, пробормотать несколько неотчетливых слов и онеметь от горя: «Tot spreken hoort noch kracht; de mijne gaette niet. / Spreeckt vrienden ick besw…» / («Чтобы говорить, требуются силы, но я изнемогаю. / Возвысьте же голос вместо меня, друзья, я поги(баю)…»)

Возможно, его протеже воспринимал свое несчастье не столь остро. По крайней мере, к нуждам тела Рембрандт относился вполне несентиментально, ведь после смерти Саскии он стал делить ложе с няней маленького Титуса Гертье Диркс, вдовой трубача из Эдама. И уж ему-то красноречие точно не изменило, уж во всяком случае, не настолько, чтобы он забросил свои каждодневные дела, «daghwerck». Напротив, его дни были, как никогда, насыщенны: он работал в мастерской, он наставлял учеников, он выполнял гравюры и рисунки, он даже написал несколько картин на исторические сюжеты для требовательных торговцев предметами искусства, вроде Иоганнеса де Рениалме. Однако после 1642 года многое в его творчестве действительно меняется, и не признавать этого из опасения пасть жертвой «романтических мифов» о жизни художника было бы попросту глупо. Иногда романтики тоже бывают правы. С середины 1640-х годов в искусстве Рембрандта исчезают изображения ослепительных поверхностей, блестящего внешнего облика, той глянцевой личины, которую предъявляют миру общество и отдельные люди, и, наоборот, все чаще появляются внутренность, сокрытые глубины, таимые детали предметов, вплоть до полостей в отверстых воловьих тушах. Он перестал писать яркие динамичные картины в историческом жанре, вроде тех, что так полюбились ему в 1630-е годы, с персонажами, жесты, движения и мимика которых напоминали бродячих актеров. Лучшие из его работ на религиозные сюжеты, например «Авраам, принимающий ангелов», известный по сохранившемуся этюду маслом, или санкт-петербургское «Святое семейство», отныне будут обязаны силой своего эмоционального воздействия камерности и задушевности, то есть традиционным чертам голландской жанровой живописи, с ее обеденными сценами и ремесленниками за работой, только перенесенным в исторический и религиозный антураж. Даже наиболее грандиозное исключение из этих тенденций, картина «Христос и грешница», где Рембрандт как будто возвращается к своему позднелейденскому стилю, написанная на доске, со множеством маленьких статистов, помещенных в интерьере огромного храма, с отблесками сверкающего света на золотых деталях, тем не менее отличается новой особенностью: ее центр – неподвижные, замершие в

напряжении фигуры Христа и коленопреклоненной прелюбодейки, как пристало кающейся грешнице, облаченной в белое.

И если Рембрандт до сих пор иногда писал картины на исторические сюжеты для сильных мира сего, они уже не заказывали ему портретов. На десять лет, между 1642 и 1652 годом, парадный портрет исчезает из его репертуара, и это в то время, когда портреты кисти его бывших учеников, например Говерта Флинка и Фердинанда Бола, пользовались большим спросом. Более того, кажется, не оправдали себя *оба* карьерных направления, которые он сознательно избрал в 1630–1640-х годах. Намереваясь украсить зал принцев Оранских (Oranjezaal) дворца Хёйс-тен-Бос, нечто среднее между мавзолеем и залом славы, аллегорическими картинами, воспевающими жизнь и деяния Фредерика-Хендрика, скончавшегося в 1647 году, Амалия Сольмская демонстративно исключила Рембрандта из списка художников, которым доверила этот заказ. Вместо этого вдовствующая принцесса отправилась в Антверпен (город, с которым вел войну ее покойный супруг), чтобы нанять живописцев – наследников Рубенса: например, Якоба Йорданса и Томаса Боссхарта, а также голландских классицистов, вроде Цезаря ван Эвердингена, разумеется, Геррита ван Хонтхорста и – последнее оскорбление Рембрандту! – Яна Ливенса, вновь вернувшегося в Амстердам.

Рембрандт ван Рейн. Святое семейство. 1645. Холст, масло. 117 × 91 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург

Многие по-прежнему превозносили Рембрандта как нового Апеллеса. Однако он постепенно стал осознавать, что слыть Апеллесом означало не только вкушать нектар и снискивать лавры. В 1642 году, на пике его триумфа, понадобилось созвать комиссию третейских судей, «goedemannen», чтобы обязать могущественного Андриса де Граффа выплатить Рембрандту пятьсот гульденов, которые он задолжал художнику за портрет. Нежелание несметно богатого патриция выдать условленную сумму можно объяснить только тем, что он почему-то остался недоволен результатом. Кроме того, эта история нанесла серьезный удар самолюбию художника, привыкшего к похвалам.

Соли на его рану добавил и Гюйгенс, в 1644 году опубликовавший сборник стихов, в который среди прочего включил язвительную сатиру на некоего художника, не сумевшего верно запечатлеть черты Жака де Гейна III. Гюйгенс опустил строку, где упоминалось имя Рембрандта, якобы для того, чтобы пощадить его чувства. Но поскольку вся Гаага, включая брата Гюйгенса Морица, которому принадлежал злополучный портрет, прекрасно знала, кто сделался мишенью насмешек, Рембрандт наверняка испытал глубокое унижение и досаду.

Однако, как было известно всем читавшим Лукиана, историческому Апеллесу тоже приходилось страдать от зависти, недоброжелательства и коварства. Самым гнусным среди его ненавистников оказался художник по имени Антифил, снедаемый столь лютой завистью, что обвинил Апеллеса в участии в заговоре против египетского фараона Птолемея. Когда клеветника разоблачили, Птолемей предложил возместить Апеллесу ущерб, отдав ему супостата в рабство, а также выделив немалую сумму денег. Однако Апеллес отказался от этих даров и предпочел, по собственным словам, запечатлеть аллегорию, которая бы живо представляла все причиненное ему зло. На протяжении столетий художники пытались вообразить, как же выглядело его художественное «самооправдание», и предполагали, что легковерного правителя он изобразил с ослиными ушами, в которые нашептывают клевету Зависть, Невежество и Ложь. Подобной сценой, взяв за образец картину на этот сюжет Федерико Цуккаро, украсил садовый фасад своего дома Рубенс. А сам Рембрандт впоследствии выполнит копию знаменитой версии «Клеветы» Апеллеса, принадлежащей Мантенье. Наступило время, когда любая хорошо оплачиваемая работа доставалась соперникам или бывшим ученикам Рембрандта, и, видимо, у него появились основания считать себя несправедливо обиженной жертвой. Однако сейчас, уязвленный тем унижением, что причинил ему де Графф, заставив обратиться в третейский суд, он выразил свое мнение о критиках в оскорбительном рисунке, который можно счесть графическим эквивалентом непристойно воздетого среднего пальца (или двух). Художник восседает с голым задом, раскорячившись, испражняясь и подтираясь чем-то подозрительно напоминающим страницу, вырванную из «Полного собрания сочинений» его критиков[543]. Естественно, он – единственный персонаж в толпе, с многозначительным видом глядящий прямо на зрителя, его губы растянуты то ли в усмешке, то ли в гримасе. Главная мишень его насмешек уселась верхом на бочке, из прорезей в его шляпе торчат ослиные уши, он

подбоченился одной рукой, в другой держит трубку и этой трубкой указывает на картину, стоящую на земле, а на картине изображена какая-то фигура, помещенная в нише, возле открытой двери или у окна, то есть в позе, особенно любимой Рембрандтом в 1640-е годы. На язвительность и злобность его приговора указывает змея, обвивающая его правую руку. О проницательности его взора позволяют судить очки, лежащие у его левой ступни. Четверо других персонажей, кажется, благоговейно ловят каждое его слово: один из них, подобно придворному у ног монарха, расположился на полу рядом с ним, другой, с цепью на шее, вероятно служитель гильдии художников, держит картину и угодливо наклоняется вперед, с почтением внимая критику. Позади испражняющегося живописца стоят еще двое, облаченные в более богатое платье: один из них поглаживает подбородок, задумчиво глядя на другую картину, а может быть, и созерцая себя в зеркале, что было бы уместно в подобной сатире.

Самодовольный и самовлюбленный тупица с ослиными ушами, как это обычно бывает у Рембрандта, объединяет множество ассоциаций, сплошь негативных. История о том, как Апеллес был оклеветан, возможно, напомнила ему другой эпизод из жизнеописания этого художника, на сей раз излагаемый Плинием. Якобы величайший поклонник и ценитель Апеллеса Александр Великий высказывал о его картинах столь глупые и невежественные суждения, что Апеллес «призывал его к молчанию, говоря, что над ним смеются мальчики, которые растирают краски»[544]. И хотя восседающий на бочке критик одет весьма скромно, его черты: полноватое лицо, крючковатый нос – действительно отчасти приводят на память сохранившиеся портреты Андриса де Граффа! Существуют даже предположения, что главной мишенью рембрандтовской сатиры был Гюйгенс, однако, учитывая, что штатгальтер до сих пор заказывал Рембрандту исторические полотна, это представляется маловероятным. Впрочем, Эрнст ван де Ветеринг цитирует Самуэля ван Хогстратена, в 1640-е годы бывшего учеником Рембрандта: тот впоследствии говорил о «смехотворных» причудах «ослов», то есть «самодовольных и педантичных „знатоков“», которые «не только обманывают ничего не смыслящих в искусстве дилетантов, продавая им потрепанные копии подлинников, и при этом утверждают, что продают задешево, но еще и предаются самообману, когда превозносят как чудо перед легковерными дилетантами не достоинства продаваемых картин, но самые вопиющие их недостатки и огрехи и когда восхваляют то, что заслуживает одного лишь презрения,

тем самым принижая автора оригинала»[545].

В таком случае, скорее, следует считать, что Рембрандт насмехается не столько над конкретным человеком, сколько над целыми сословиями тупиц. Возглавляли список его выстраданных антипатий пустоголовые болтуны, самомнение которых значительно превосходило их знания, и также их жертвы, легковерные «покупатели имен» («naem-kopers»), которые принимали обноски и тряпки (vodden) за подлинное, настоящее искусство; именно они изображены на сатирическом рисунке справа.

Хитрую ухмылку живописца лучше всего можно описать как многозначительную. Руководя в конце 1630–1640-х годов самой крупной и влиятельной мастерской Голландии, Рембрандт, как никто иной, разбирался в копиях, изготовленных честно и не очень. Разумеется, копирование старинных и современных мастеров не только не осуждалось в его ателье, но, напротив, приветствовалось как неотъемлемая составляющая обучения живописи. До нас дошли выполненные кистью и размывкой серым тоном графические копии собственных работ Рембрандта, например лондонской «Флоры», а почти полностью воспроизводящие оригиналы версии, например луврская работа «Архангел Рафаил, покидающий Товию» или мюнхенская «Жертвоприношение Авраама», имели такой успех, что современные знатоки до сих пор ломают голову, пытаясь отличить оригиналы, или, как их именовали в XVII веке, «principaelen», от их двойников. Мюнхенская картина, на которой добавлен жертвенный агнец, а ангел, останавливающий занесенную руку Авраама, появляется не слева, а справа, уникальна, поскольку на ней виднеется откровенная надпись: «Исправлено и ретушировано Рембрандтом», оставленная почти наверняка не рукой мастера. Впрочем, по крайней мере в некоторых случаях, картины, в основе которых лежала графическая композиция Рембрандта, выполнялись преимущественно его учениками и ассистентами, например Барентом Фабрициусом и Самуэлем ван Хогстратеном, однако продолжали считаться работами Рембрандта даже при его жизни[546].

Рембрандт ван Рейн. Сатира на художественных критиков. 1644. Бумага, перо коричневым тоном. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Эта практика весьма напоминает разделение труда, принятое в мастерской Рубенса, где мастер набрасывал рисунок и поправлял картину в самом конце, но срединную стадию работы предоставлял «персоналу». Тем не менее сохранилось совсем немного «рембрандтоподобных» картин, и потому трудно вообразить, что Рембрандт шел на обман, над которым издевался в своей графической сатире. Он первым с негодованием отверг бы сознательно сфабрикованные копии («обноски и тряпки»), продаваемые под видом «principaelen», отделив их от картин, на которых честно значилось «с оригинала Рембрандта» («nae Rembrandt») и которые предлагались тем покупателям, что не могли позволить себе подлинники.

Впрочем, с другой стороны, ничто не мешало ему *поручать* изготовление точных копий своих полотен ученикам в качестве тренировочной работы, а потом продавать их с прибылью. В начале XVIII века Арнольд Хаубракен заметил, что Рембрандт, не довольствуясь платой за обучение начинающих живописцев, зарабатывал не менее двух с половиной тысяч гульденов в год продажей подобных картин, которые, несомненно, включали также произведения «в манере Рембрандта»: «трони», небольшие по формату исторические полотна, портреты и, может быть, даже

натюрморты. В конце концов, мастерская на Брестрат представляла собой одновременно школу и коммерческое предприятие, и, хотя впоследствии этот факт шокировал многих искусствоведов, отличающихся возвышенным складом ума, в середине XVII века это считалось вполне приемлемой практикой.

С середины 1630-х годов слава Рембрандта привлекала к нему учеников не только со всей Голландии, но и из Германии и Дании. Ни один из этих потенциальных учеников и ассистентов не рассчитывал, что Рембрандт станет учить его рисовать и писать маслом «с нуля». Для этого он был слишком знаменит и назначал слишком высокую плату – сто гульденов за обучение в год. Почти все они переходили к Рембрандту из мастерских других художников. Так, Говерта Флинка направил к Рембрандту фрисландский живописец Ламберт Якобс, возглавлявший Леуварденский филиал антикварно-художественной «фирмы» ван Эйленбурга. Фердинанд Бол, некоторое время учившийся у Рембрандта в конце 1630-х годов, был сыном дипломированного хирурга из Дордрехта и, видимо, поступил к нему в мастерскую, уже имея какое-то начальное художественное образование. Гербрандт ван ден Экхаут, подвизавшийся в студии Рембрандта примерно в те же годы, что и Бол, и специализировавшийся на исторических полотнах с небольшими фигурками на фоне пейзажа (фактически в той манере, которую Рембрандт отверг, выйдя из-под крыла Ластмана), был сыном амстердамского золотых дел мастера, которого Рембрандт, испытывавший интерес к декоративной золотой и серебряной посуде, видимо, знал лично. Поэтому, если Иоахим фон Зандрарт и преувеличивал, утверждая, что к Рембрандту приходили учиться «бесчисленные юноши из лучших семейств», нельзя отрицать, что большинство его учеников и ассистентов происходили из состоятельных и уважаемых фамилий, которые могли позволить себе заплатить серьезный ежегодный взнос за образование отпрысков. Не исключено, что некоторые из них приезжали в Амстердам лишь для того, чтобы завершить свое образование в сфере свободных искусств у самого знаменитого живописца в городе, а потом, подобно Константину ван Ренессе, намеревались вернуться домой (в его случае в брабантский Эйндховен) и вести жизнь патриция или, подобно троюродному брату Рембрандта Карелу ван дер Плёйму, заниматься чем-то, никак не связанным с живописью (в его случае служить инженером-гидравликом в Лейдене).

Впрочем, большинство наверняка являлись на Брестрат, лелея мечты стать настоящими живописцами. Самуэлю ван Хогстратену было не больше четырнадцати, когда он прибыл в

Амстердам из Дордрехта. Его отец, художник-жанрист и пейзажист, давший ему базовое художественное образование, умер в 1640 году, и Самуэль решил во что бы то ни стало отправиться в Амстердам, преодолев серьезное сопротивление близких. Зачем весьма одаренному юноше искать другого наставника, если у него есть бесценная возможность учиться у самого Рембрандта? Ученик самого Хогстратена Хаубракен в своем кратком жизнеописании Говерта Флинка упоминал, что, поскольку «манеру Рембрандта повсюду столь превозносили и должно было воспроизводить ее, дабы угодить любым заказчикам, он [Флинк] счел разумным приехать в Амстердам и учиться в течение года у Рембрандта в мастерской, где он усвоил приемы своего наставника и вышеназванную манеру письма»[547]. О даровании Флинка, продолжает Хаубракен, свидетельствует тот факт, что «в скором времени» его собственные работы стали принимать за «картины кисти Рембрандта» и «*продавать* под именем его учителя» (курсив мой. – *С. Ш.*).

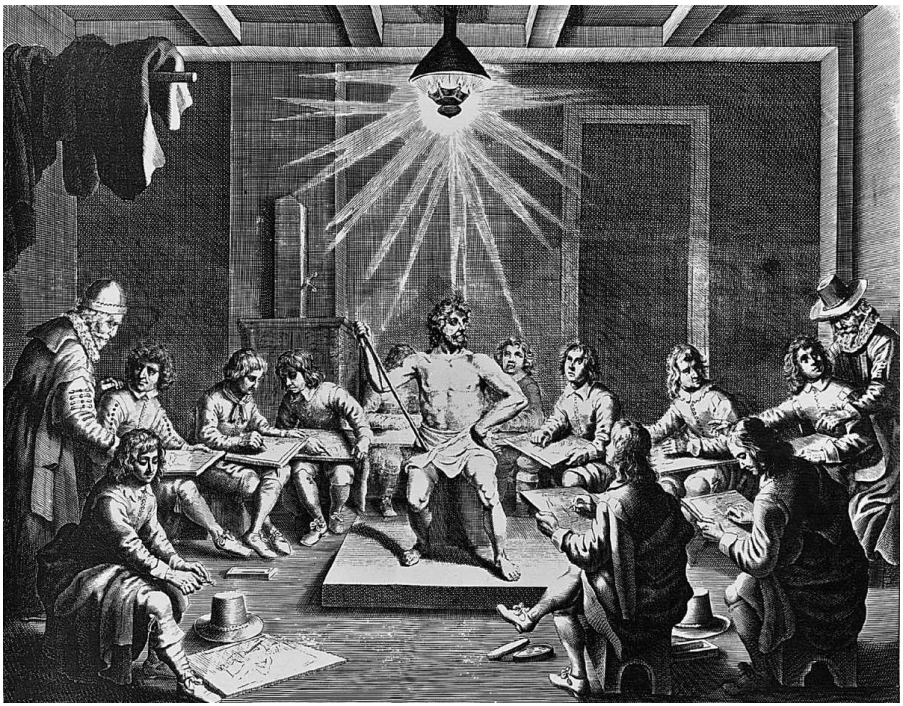
Некоторые из его наиболее талантливых учеников, например Бол, Хогстратен, Карел Фабрициус, задержались в его мастерской куда дольше, чем этого требовал обычный курс обучения, в свою очередь сделались ассистентами мастера и наставниками следующих поколений учеников и стали передавать им основные элементы рембрандтовского стиля: драматическую игру света и тени, продуманное сочетание цветов, позволяющее не просто очерчивать, но словно вылепливать форму, передачу тончайших оттенков мимики, жестов и движений, дающих представление о глубине зачастую скрываемых страстей. Собственные офорты Рембрандта, запечатлевшие обнаженных юношей, которые позируют для натурного класса, а также ученический рисунок, где изображены сам наставник и пестрая группа начинающих художников, в том числе пожилой человек в очках и несколько юных учеников, свидетельствуют, что в мастерской Рембрандта было принято писать с натуры обнаженных моделей, мужчин и женщин[548]. В графическом альбоме Криспейна ван де Пассе 1643 года сохранился рисунок, на котором несколько молодых людей зарисовывают натурщика, позирующего на манер Юпитера, а учебник графики Виллема Гуре, опубликованный в 1668 году, предлагал начинающим художникам специально для этой цели найти себе учителя или набрать неофициальную группу из восьми-десяти живописцев, которые составили бы «collegie», или академию. Весьма возможно, что независимые художники круга Рембрандта, например Говерт Флинк и Якоб Бакер (оба в прошлом воспитанники Ламберта Якобса), хотя и не принадлежали формально к «школе» Рембрандта, принимали

участие в натурных классах[549]. А если учесть особую важность выборочного освещения в искусстве Рембрандта, не исключено, что они собирались и на ночные графические сеансы, как опять-таки указано в учебнике Гуре, и работали в свете масляных ламп, развешанных согласно «стратегическому плану» так, чтобы создавалась как можно более выразительная игра теней[550].

Мастерская Рембрандта. Рембрандт и его ученики, зарисовывающие обнаженную. Середина 1640-х. Бумага, перо и кисть коричневым тоном, итальянский карандаш. Музей земли Гессен, Дармштадт

Легче реконструировать конкретные условия работы его школы, чем вообразить, каким Рембрандт был учителем. Опираясь, возможно, на рассказы собственного наставника Хогстратена, Хаубракен описывал, как ученики Рембрандта работали маслом и рисовали в маленьких кабинках, и это предположение подтверждают оценщики, явившиеся в дом Рембрандта в 1656 году: в их описи упомянуто, что большие помещения на верхних этажах поделены на крохотные каморки. Хаубракен изображает сварливого, чрезвычайно жадного человека, которого ученики разыгрывали, рисуя на полу оброненные монеты, чтобы он за ними нагнулся. Хаубракен оставил свое свидетельство спустя примерно двадцать лет после смерти Рембрандта и собрал о нем множество не всегда достоверных историй, где он по большей части предстает брюзгливым и нелюбезным эксцентриком, вспыльчивым и

упрямым художником, пристрастие которого к изображению старости, недугов, всевозможных неприглядных сторон человеческой (и не только) природы вполне соответствует его неумеренным аппетитам в работе и в личной жизни.



Криспейн ван де Пассе. Фронтиспис из «Van ‘t ligt der teken en schilderkonst» («О блеске и великолепии рисования и живописи». Амстердам, 1643). Библиотека Эйвери, Колумбийский университет, Нью-Йорк

К тому времени, как Хаубракен писал свой биографический очерк, стиль Рембрандта подвергался суровой критике со стороны новоявленных адептов классицизма, ополчившихся на все низменное и грубое, а сам он приобрел дурную славу из-за несчастий и прегрешений, совершенных в личной жизни (хотя репутация его была не хуже, чем у многих живописцев, упомянутых в анналах ван Мандера и Хаубракена). В отличие от своего ученика Якоба ван Лоо, который, совершив убийство трактирщика, будет вынужден бежать во Францию, Рембрандт никого не прикончил. А в 1640-е годы, на пике своей славы и влиятельности, он ничем не напоминает злобного придиру посмертных карикатур. На одном из немногих сохранившихся рисунков, который детально запечатлел его педагогическую манеру, «Благовещении» Константина ван Ренессе, мастер сильно

увеличил и наклонный столик Марии, и фигуру архангела Гавриила, превратив очерченного изящными штрихами юношу из плоти и крови в истинное божественное видение, а исходящий от него свет сделав тем более волнующим и ярким, поскольку внес еще одно изменение – подчеркнуто закрыл ставни. Нетрудно вообразить Рембрандта, склонившегося над плечом своего молодого ученика, который испытывает простительное волнение: вот мастер хватает его перо и карандаш и несколькими решительными линиями показывает, в чем разница между сносным рисунком и великолепным[551].

Константин ван Ренессе (поправлено Рембрандтом). Благовещение. Конец 1640-х. Бумага, перо и кисть коричневым тоном, сангина. Кабинет гравюр, Государственные музеи, Берлин

Конечно, все зависело от того, насколько талантливы были ученики, а они, даже среди тех, кто точно получил образование в мастерской Рембрандта (на самом деле их было больше, но многие имена утрачены), обнаруживали разную степень одаренности. Почти все, кого знает искусствоведение, оказались *способными*. Те, кто постигал у Рембрандта секреты ремесла в 1630-х годах, – Флинк, Бол, Иоганнес Викторс – быстро переняли его умение воспроизводить текстуру ткани и поверхность драгоценных металлов, снискавшее Рембрандту множество заказчиков, жаждущих получить картины на исторические

сюжеты и парадные портреты, – и это в городе, который, несмотря на весь свой кальвинизм, постепенно все более влюблялся в собственное сверкающее зеркальное отражение. В результате возникло множество подражаний «фирменному стилю» Рембрандта: портретов молодых людей в латных воротниках, стариков в тюрбанах, супружеских пар, нарядившихся аркадскими пастушками и пастушками, со свирелями и цветочками, сухощавых, морщинистых матрон, представительных, чопорных почтенных бюргеров в жестких крахмальных брыжах. Иногда ученики, нынешние или бывшие, например Бол, заимствовали детали наиболее успешных картин Рембрандта (подобно тому как сам он некогда похищал кое-что у Ластмана). Так, например, вычурная и пышная постель, на которой возлежит Даная, готовящаяся принять золотое семя бога, появляется в куда более благочестивом контексте на картине Говерта Флинка в облике ложа, с которого Исаак благословляет Иакова и Исава.

Фердинанд Бол. Старуха с книгой на коленях (Костюмированный портрет старухи восьмидесяти одного года). 1651. Холст, масло. 129 × 100 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург

Некоторые из этих копий, созданных по авторской модели в 1630–1640-е годы, весьма недурны. В особенности картины на исторические сюжеты и портреты кисти Говерта Флинка говорят о формировании индивидуального стиля, который к 1640-м годам, как свидетельствуют его работы, написанные для зала собраний гильдии стрелков, станет все сильнее отличаться от манеры его учителя, а ее характерными признаками сделаются более резкий свет и более яркие цвета. Впрочем, среди учеников Рембрандта было немало посредственностей и даже полных бездарностей, которых сегодня почему-то благоговейно почитают и не по праву восхваляют. Но даже в тех случаях, когда их исполнительский

уровень говорит об известном мастерстве, *ни один* из учеников, коллег, ассистентов Рембрандта никогда не достиг той оригинальности *замысла*, которую обнаруживают «Урок анатомии доктора Тульпа», «Ян Рейксен и Грит Янс» или портрет супружеской четы Ансло.

Беда самых усердных учеников заключалась в том, что стоило им (иногда легко, иногда в муках) привить технику Рембрандта к своим природным способностям, как их учитель уже радикально пересматривал основы собственного стиля. К началу 1640-х годов, когда в его мастерской появилась новая когорта учеников, в том числе некоторые из наиболее талантливых его последователей: Карел Фабрициус и его брат Барент, Самуэль ван Хогстратен, – Рембрандт постепенно отказывался от стиля барочных картин на исторические сюжеты, с их ярким, насыщенным цветом и динамизмом, к которым он тяготел на протяжении всего предшествующего десятилетия (вроде «Пира Валтасара» и «Самсонов»), в пользу куда более плотной, скульптурной манеры письма и более созерцательных и поэтичных в своей самоуглубленности сюжетов. Его палитра отныне по большей части сводится к знаменитому набору четырех цветов: черного, белого, желтой охры и красной земли, – которыми, по словам Плиния, ограничивался сам Апеллес, даже когда писал в храме Артемиды Эфесской «Александра Великого с молнией в руке»[552]. Однако в 1640-е годы Рембрандта, по-видимому, мало интересовали грозные и яростные зрелища и блеск металла. Вместо этого на его полотнах воцаряются всепоглощающие земляные тона, сами краски делаются более плотными и густыми, менее прозрачными, он все чаще добавляет в них ингредиенты, напоминающие песок, вроде перемолотого кварца или двуокиси кремния. Теперь он редко пишет на деревянных досках, предпочитая грубоватую текстуру холста, который становится неотъемлемой составной частью произведения и на поверхность которого он своей широкой кистью накладывает густые мазки, неровным слоем распределяя вязкую, словно крем, краску.

Теперь, когда Рубенс ушел из жизни, Рембрандт обратился к одному из наиболее почитаемых образцов, «paragones», антверпенского мастера – Тициану: у него он учится воспроизводить завораживающий облик неровной, бугристой поверхности. Если Рембрандт в своих экспериментах с красками в 1640–1650-е годы и не копирует механически перистые, нервные мазки позднего Тициана, то, подобно венецианцу, исследует величайший парадокс, согласно которому плотность, осязаемость предметов: тел, костюмов, деталей натюрморта – лучше передает

не очерчивание четкими, жесткими линиями, а живопись мягкими, свободными, широкими мазками. Издавна считалось, что этот «грубый» стиль с его намеренно незавершенным, «non-finito», обликом – чудесная оптическая иллюзия, однако тех, кто осмеливается подражать венецианскому мастеру и создавать нечто подобное, неизбежно подстерегает неудача. Восхищаясь поздней манерой Тициана, Карел ван Мандер (сам, разумеется, никогда не пытавшийся ее воспроизвести) настоятельно предостерегал тех, кто тщился ему подражать, ибо они, не обладая искусностью Тициана, рискуют опозориться.

Рембрандт ван Рейн. Девушка в окне. Ок. 1645. Холст, масло. 81,6 × 66 см. Картинная галерея Далиджа, Лондон

Рембрандт ван Рейн. Молодая женщина в постели. Ок. 1647. Холст, масло. 81,3 × 68 см. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург

Ученик Рембрандта. Девочка у открытой двери. 1645. Холст, масло. 75 × 60 см. Коллекция маркиза Тэвистока и попечителей имения Бедфорд

Самые эффектные фрагменты «Ночного дозора» уже свидетельствуют о том, что Рембрандт блестяще овладел парадоксальным умением Тициана превращать наиболее грубо, неровно, шероховато написанные участки картины, если, конечно, созерцать их издали, в наиболее выпуклые, почти трехмерные. (Картина Апеллеса в храме Артемиды Эфесской вызывала восторг еще и потому, что пальцы царя и молния словно выступали из гладкой, плоской поверхности.) В течение десяти лет, последовавших после создания «Ночного дозора», Рембрандт экспериментировал с совершенно разными живописными манерами в пределах одной композиции, изображая широкими легкими, чуть прикасающимися к холсту мазками и темный фон, и плотную выпуклую текстуру ткани и камня. Однако и его фигуры и лица, зачастую столь простых и безыскусных персонажей, как кухарки, и его предметы, составляющие натюрморты, таинственным образом кажутся мягко

вылепленными и монументально прочными. Чтобы повторить такое достижение, требовался талант, каким большинство учеников Рембрандта не обладали, за исключением, может быть, Карела Фабрициуса и Самуэля ван Хогстратена.

Чтобы убедиться в том, сколь тщательно и скрупулезно Рембрандту этого периода пытались подражать и сколь он все-таки был неподражаем, достаточно взглянуть на «Девушку в окне», хранящуюся в Картинной галерее Далиджа. Здесь Рембрандт снова экспериментирует, размывая границы между визуальным вымышленным миром и реальным пространством созерцателя: для этого он помещает одну руку персонажа параллельно плоскости картины, как делал в «Автопортрете в возрасте тридцати четырех лет» и «Портрете Германа Домера». Поза девушки одновременно скромна и волнующе-соблазнительна. Рубашка, написанная в самой свободной, непринужденной рембрандтовской манере, кажется, как и ее хозяйка, воплощением простоты и непритязательности, однако пальцы девушки, играющие с золотой цепочкой, дважды обвитой вокруг шеи, привлекают внимание зрителя к вырезу и выемке между грудями, на которые падает тень ее запястья. Тень на правой руке, отбрасываемая ее закатанным рукавом, тень, ложащаяся от носа на верхнюю губу, и даже едва заметная тень от выбившегося из прически локона на лбу, выписанная легчайшими, *тончайшими* рембрандтовскими мазками, – примеры безупречного, непревзойденного мастерства. Впрочем, взятые вместе, все эти искусные детали производят удивительное впечатление живого присутствия, словно девушка, наклонившись к нам, устремив на нас загадочный взгляд, проникает в реальный мир. Подобное сочетание ткани, написанной в более грубой манере, более широкими мазками, и нежной в своей чувственности плоти и кожи отличает и другую картину Рембрандта, «Молодая женщина в постели», якобы призванную изображать одержимую демонами невесту Товии Сарру, которая ожидает жениха в первую брачную ночь и таким образом, по замыслу художника, словно замерла на грани между чувственностью и невинностью.

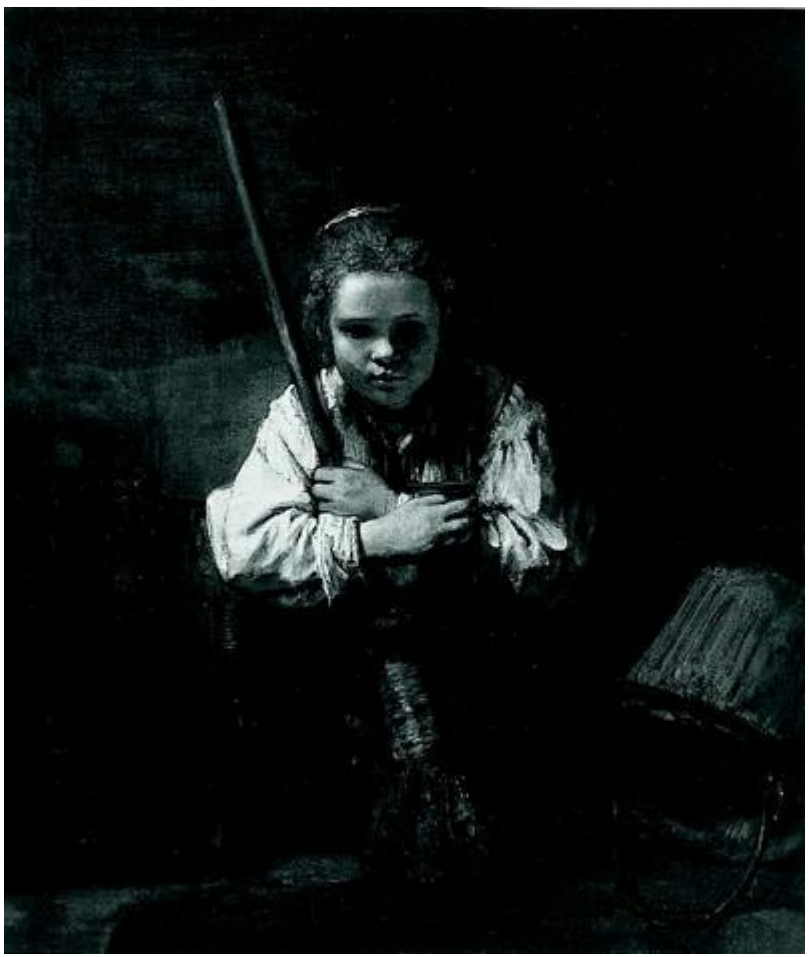
Картина из Далиджа подписана и датирована 1645 годом. Примерно в это же время художники школы Рембрандта или его ближайшего окружения создали три картины со сходными персонажами, помещенными у полуоткрытой двери или окна. Каждое из этих подражательных полотен пытается воспроизвести тогдашний рембрандтовский стиль и даже копирует яркий отблеск света на кончике носа изображенных персонажей и прядь тонких волос надо лбом, однако их авторы, обладая разным

дарованием, тщатся повторить манеру Рембрандта с разной степенью успеха. Наиболее неуклюжей попыткой копировать мастера представляется бедфордская картина: для нее характерен слишком резкий свет, слишком грубые тени, кожа запечатленной на ней девочки кажется розовой, а не фарфоровой, она совершенно лишена «свежего здорового румянца», столь восхищавшего эссеистов XIX века. Поэтому принято считать, что картина написана кем-то из наименее талантливых учеников Рембрандта: Карелом ван дер Плёймом, Христофом Паудиссом или Константином ван Ренессе. Хранящаяся в Вашингтоне «Девочка с метлой», с ее губами, напоминающими лук Амура и сложенными руками, напротив, написана более умело. Возможно, ее автор даже слишком щеголяет демонстрацией своего искусства, поскольку на лице изображенной плохо сочетаются ярко освещенные и затененные участки, как будто слева на него направлен луч прожектора. Сегодня авторство этой картины приписывается Карелу Фабрициусу, который, возможно, как ни один ученик, овладел любимым рембрандтовским приемом этого периода и научился убедительно воспроизводить плотную, осязаемую форму и который совершенно точно интересовался экспериментами с оптическими иллюзиями. Однако к 1645 году Карел, в отличие от своего не столь одаренного брата Барента, вернулся в родную деревушку Мидден-Бемстер.

Третья картина (с. 669), на которой тоже значится дата «1645», а прежде, что вполне объяснимо, виднелась и подпись Рембрандта, впоследствии измененная, считается работой Самуэля ван Хогстратена. Бытует мнение, что подобные тенденции в творчестве Хогстратена берут начало в эрмитажном портрете мальчика, облокотившегося на нижнюю половину открытой двери, находят выражение в автопортрете восемнадцатилетнего художника и обретают исключительное воплощение в чикагской «Молодой женщине у открытой двери» – портрете искоса поглядывающей служанки. Однако это весьма шаткое доказательство. Ибо хотя первые две картины и демонстрируют безграничную уверенность автора в том, что он овладел самой свободной манерой Рембрандта, его самым широким мазком, изобразить что-либо напоминающее волосы чикагской девицы, необычайно прекрасные тени на ее лице, особенно в уголке рта, а также нежные блики на верхнем веке справа Хогстратену в ту пору было совершенно не по силам. Важно отметить также ее позу, слегка обращенную прочь от зрителя голову, выражение лица – настороженное, даже подозрительное, – взор, в отличие от обычных образцов этого жанра, отнюдь не устремленный льстиво на созерцателя: ни одна

из этих деталей *никогда* не повторяется ни в одном из бесконечных подражаний Рембрандту и вариаций на эту тему, сколько бы ни было их создано на протяжении XVII–XIX веков.

Может быть, над чикагской картиной мастер и его ученик работали вместе? Нетрудно вообразить, как Хогстратен набрасывает основную композицию гризайлью, быть может хорошенько посмотрев на Гертье Диркс, ведь запечатленная на картине женщина облачена в платье ватерландской крестьянки, вроде тех, что носила возлюбленная Рембрандта. Затем он, возможно, работал над эскизом до тех пор, пока мастер не завершил картину несколькими финальными мазками, и потому, вполне в духе Рубенса, получил право поставить на ней свою подпись.



Карел Фабрициус. Девочка с метлой. Ок. 1651. Холст, масло. 78 × 63 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон

Самуэль ван Хогстратен. Мальчик у открытой двери. Ок. 1647. Холст, масло. 42 × 36 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург

В любом случае Хогстратен, который впоследствии станет не только оригинальным художником, но и незаурядным поэтом, отнюдь не стремился вечно прятаться за спиной мастера. В 1647–1648 годах он безрассудно решился повторить ту же дерзость, что некогда его учитель совершил по отношению к Рубенсу, и написал свой автопортрет в образе своего идеала. Он изобразил себя в классической нише, буквально в той же позе, которую Рембрандт принял на «Автопортрете в возрасте тридцати четырех лет», но в облике еще более величественном: положив руку не на каменный парапет, а на пышную подушку, надев латный воротник, вроде тех, в которых любил запечатлевать себя Рембрандт на ранних автопортретах, и с золотой цепью на груди, с медальоном, знаком монаршей милости. Этот жест выглядел столь дерзким не только потому, что Хогстратен осмелился соперничать со своим учителем и открыто объявил об этом, но и

потому, что завладел тенями великих, в том числе Рафаэля и Тициана, к полотнам которых Рембрандт отсылает в своем автопортрете. Поистине никто не мог бы обвинить двадцатилетнего Самуэля ван Хогстратена в ложной скромности.

Впоследствии Хогстратен прославится при венском дворе Габсбургов как мастер оптических иллюзий и всевозможных обманок. И хотя трудно вообразить, чтобы Рембрандта так уж интересовали оптические обманы буквального свойства, которые принесут Хогстратену известность, а затем и награду – медаль, с которой он преждевременно изобразил себя на юношеском автопортрете, – нельзя исключать, что мастер обучил его парочке трюков. Ведь какая-то девица у окна, написанная Рембрандтом (либо более поздняя, 1651 года, изображенная в более непринужденной манере и ныне хранящаяся в Стокгольме, либо обсуждавшаяся выше, из Картинной галереи Далиджского колледжа искусств), упомянута в забавной истории, которую рассказывает французский критик и теоретик искусства Роже де Пиль. Во введении к курсу лекций, прочитанных в Королевской академии, де Пиль выставляет оценки за мастерство античным художникам: Зевксиду, Апеллесу и Протогену, – причем Рембрандта снисходительно удостаивает всего шести баллов (из двадцати возможных) за графику, хотя и ставит ему семнадцать за цвет и восемнадцать за композицию. Там же де Пиль говорит, как Рембрандт

> «решил повеселиться, написав портрет своей служанки. Он вознамерился поместить его у окна, так чтобы прохожие думали, что из-за стекла на них действительно глядит девица. Судя по тому, что его оптический обман раскрылся лишь несколько дней спустя, ему это удалось. Очевидно, что успехом своей творческой шутки Рембрандт был обязан не красоте рисунка и не благородству выражения»[553].

Самуэль ван Хогстратен и Рембрандт ван Рейн (?). Молодая женщина у открытой двери. 1645. Холст, масло. 102 × 84 см. Институт искусств, Чикаго

Роже де Пиль, возможно, всячески подчеркивал невинность этого обмана. Совершенно естественно, он предпочел умолчать о том, что, будучи в 1693 году в Амстердаме, выполнял тайную миссию по приказу Людовика XIV, который поручил ему установить контакты с потенциальной «партией мира» в Амстердаме. К несчастью для него, адресованные ему из Версаля письма были перехвачены, а сам он арестован и заключен в замок Лёвенстейн. В отличие от содержавшегося там Гуго Гроция, он не сумел бежать в ящике из-под книг или из-под картин и был отпущен на свободу четыре года спустя, когда Франция и Голландская республика заключили мирный договор. Однако, прежде чем отправиться в пожизненное изгнание из

республики, он успел приобрести, возможно еще даже до своего позорного ареста, нечто весьма и весьма важное. Это была картина, изображающая девицу, которая играет золотой цепью на шее; ее вздернутый нос и пухлые губы поблескивают, а темные глаза пристально глядят прямо на зрителя. Высоколобый критик не расставался с нею до конца своих дней.

Рембрандт ван Рейн. Посудомойка. 1651. Холст, масло. 78 × 63 см. Национальный музей, Стокгольм

II. Изменчивая линия

Если посмотреть на маленький «Зимний пейзаж» работы Рембрандта 1646 года, может показаться, что он, как обычно, двинулся не в том направлении. В отличие от большинства амстердамцев, он не пошел сельскими дорогами на юг, по

берегам Амстела к излучине реки, именуемой Омвал, или еще дальше, к поместью, известному под неубедительным в своем самоумалении названием Костверлорен, или дословно «ни на что не годное». Не пошел он и на восток, по искусственной насыпи Димердейк на берегах бухты Эй, по пути разглядывая лодки на одной ее стороне и коров и домики, теснящиеся на другой. Впрочем, необычны были не столько выбираемые им маршруты, сколько манера письма, на первый взгляд вызывающе старомодная. Маленькая доска с холодным голубым небом, голыми черными деревьями и заурядными персонажами, спешащими куда-то по делам или сидящими на грязном снегу, воздев коньки к небу, по-видимому, представляет собой если не дань памяти, то непосредственную аллюзию на творчество художника, который в принципе изобрел туземный, местный, истинно голландский пейзаж, – Эсайаса ван де Велде.

Эсайас был первым, кто перенес на холст непосредственный и безыскусный облик сельской Голландии с рисунков и гравюр, выполненных Гольциусом, неизвестным художником по прозванию Мастер Малого Пейзажа и такими авторами топографических альбомов, как Клас Янс Висхер[554]. Это тем более любопытно, что «Голландию на полотне» создал не крестьянин, возомнивший себя живописцем, а утонченный, высокообразованный человек, еще один протестант, бежавший из католического Антверпена, в конце концов поселившийся в Гааге и заслуживший благосклонность штатгальтера, который стал одним из его заказчиков. Подобно своему учителю Давиду Винкбонсу, еще одному фламандцу, он зарабатывал на жизнь картинами, изображавшими «веселые общества», то есть безвкусно разряженных молодых людей, пирующих и ласкающих нестрогих девиц в увитых плющом беседках, многолюдными и по временам устрашающими сценами нападения мародерствующих банд на крестьян и, наконец, пейзажами, в которые непременно были вкраплены маленькие истории и смешные случаи (например, они могли включать в себя корову, перевозимую на пароме), щедро расцвеченные ярким местным колоритом. Но затем, около 1614 года, в его творчестве наступает некий перелом: сюжеты и цветовая гамма становятся строже и суше, точка зрения радикально понижается, композиция приобретает характер этюда, становится схематичной, отрывочной и минималистской, персонажи теперь показаны обособленно, каждый словно окутанный коконом собственных, никем не разделяемых печальных мыслей, а не представлены сословными группами, как того требовали устоявшиеся конвенции. Взор художника отныне проницателен, но бесстрастен, в его видении

мира отныне не находится места буколическим прелестям.

Именно эту манеру Рембрандт сознательно избрал образцом для подражания в ту пору, когда наиболее востребованные и плодовитые голландские пейзажисты, такие как, например, ученик Эсайаса Ян ван Гойен, отвергали его простоту ради более героического образа родины. Точку зрения на своих полотнах они снова поднимали, а горизонт опускали, чтобы получше разыграть на верхних двух третях холста громогласную оперу голландских небес.

Рембрандт ван Рейн. Зимний пейзаж. 1646. Дерево, масло. 16,6 × 23,4 см. Картинная галерея старых мастеров, Кассель

Разумеется, Рембрандт и сам не имел ничего против «ландшафтных опер». В 1630-е годы никто не создавал более экстравагантно мелодраматических пейзажей, чем Рембрандт[555]. Они гармонировали с его полотнами на исторические сюжеты, где мускулистые статисты принимали античные позы и совершали благородные жесты во вспышках неровного света, и зачастую тоже словно таили в себе какую-то загадочную историю, даже если на самом деле и не использовали нарративный компонент. «Горный пейзаж с грозой», выполненный около 1640 года, напоминает и ранние «истории на фоне ландшафта» Рубенса, например «Пейзаж с кораблекрушением Энея»: картину Рембрандта отличает тот же взгляд с птичьего – может быть,

орлиного – полета, и сочетание различной топографии, гор и низменностей, объединенных общим тоном и атмосферой. Традиция подобных «мировых пейзажей» на самом деле была значительно более давней, восходила к таким живописцам начала XVI века, как Херри мет де Блес и Иоахим Патинир, и достигла своего расцвета примерно двадцать лет спустя после них, в творчестве Питера Брейгеля-старшего, который сочетал в пределах одного пейзажа не только различные, но даже абсолютно несовместимые детали: заоблачные альпийские утесы и брабантские нивы, – вписывая их в свою композицию таким образом, будто они соседствуют в жизни[556]. Подобное олимпийское видение явилось выражением восторга живописцев перед замыслом создавшего Вселенную Творца и бесконечным разнообразием Его творения, как оно предстает взору художника в зримом мире. Оно вполне соответствовало склонности ученых-гуманистов объединять совершенно различные, но взаимодополняющие природные феномены в одном пространстве, будь то ботанический сад или энциклопедическая «кунсткамера», вроде той, что устроил у себя в доме Рембрандт. Это было упорядоченное всеведение, интеллектуальное и инстинктивное любопытство, философское изобилие, аристотелева всеядность, умеряемая жесткими правилами Платона.

Эсайас ван де Велде. Зимний пейзаж. 1623. Дерево, масло. Национальная галерея, Лондон

Рембрандту тоже было свойственно это желание жадно воспринимать мир во всех его проявлениях. Им двигал тот же инстинкт, что и Брейгелем, о котором Карел ван Мандер писал, что он, «находясь в Альпах, глотал все горы и скалы, а потом, вернувшись домой, стал извергать их из себя на полотно и доски»[557]. Поэтому у Рембрандта на холстах конца 1630-х годов, где царят бури и шторма, странники с трудом пробираются между кромешно-темными и сверкающе-яркими, точно театральные декорации, фрагментами, проходят мимо причудливых замковых башен, под теряющимися в поднебесье обрывистыми скалами или по древним мостам и далее, подобно паломникам, по направлению к освещенному горизонту, отмеченному шпилем церкви, который призывает их, словно духовное спасение. Однако Рембрандт привносит в эту живописную избыточность совершенно особую черту – вкус к руинам, к ландшафтам с разрушающимися, изборожденными временем и непогодой сооружениями, с одиноко стоящими стенами и с остатками каменной кладки, с медленно осыпающимися утесами: все эти детали он открыл для себя в работах необычайно оригинального художника – бежавшего из Фландрии меннонита Геркулеса Сегерса, восемь картин которого значатся в описи имущества Рембрандта, составленной в 1656 году, причем одну из них, ныне находящуюся в Уффици, он даже собственноручно поправил. Это на первый взгляд извращенное наслаждение, которое он ощущал, созерцая испещренный шрамами и оспинами лик природы, конечно, можно считать топографическим эквивалентом того удовольствия, что доставляли Рембрандту портретики-«tronies», на которых он с юности полюбил тщательно выписывать каждую морщинку, каждую складку кожи старческого лица, или того предпочтения, что он, не стесняясь, оказывал не гладкому, идеально стройному, с ничем не запятнанной кожей женскому телу, а расплывшемуся, в жирных складках, приземистому, или того восхищения, что он испытывал при виде оборванных, но красочных нищих и бродяг. Жалкие, крохотные фигурки путников, бредущих по опасным горным тропам, были самой что ни на есть тривиальной деталью барочного ландшафта к северу и к югу от Альп, особенно хорошо известной по работам Йоса де Момпера. Однако в своей графике Сегерс превратил банальность в совершенное чудо. А добился он этого, используя технику офорта, которая никому и не снилась до него: он печатал свои извилистые, пунктирные, состоящие из отдельных пятнышек и точек полустертые линии цветными чернилами на бумаге, окрашенной другим цветом, а иногда затем наносил на готовую

гравюру третий тон. Например, в одной версии офорта, запечатлевшего развалины аббатства Рейнсбург, Сегерс покрыл черный фон желтыми чернилами, а потом вручную выписал детали кирпичной кладки красной краской. Для другого варианта того же сюжета он использовал бумагу, окрашенную в синий цвет. Таким образом, каждый его офорт производил впечатление уникального произведения искусства, живописной картины, а не механически воспроизводимой гравюры[558]. С помощью необычного колорита вкупе с плотными, набегающими друг на друга линиями Сегерсу удавалось лишить топографические приметы бытия: узкие, тесные долины, зажатые между вздымающимися к небесам грозными горными грядами, руины монастырей, поросшие мхом сосны на его офортах – их материальной сущности так, чтобы они лишь передавали некое настроение, атмосферу пространства, одновременно земного и потустороннего, где царили какие-то таинственные стихии. Возникает впечатление, что Сегерс знал о еще только разворачивающейся в ту пору дискуссии о происхождении горных хребтов, в которых по большей части видели останки доисторического мира, погибшего во время Всемирного потопа, и пытался передать ощущение этой великой геологической драмы.

Рембрандт ван Рейн. Горный пейзаж с грозой. Ок. 1640. Дерево, масло. 52 × 72 см. Музей герцога Антона Ульриха, Брауншвейг

Неудивительно, что Рембрандта столь привлекали лихорадочное воображение Сегерса и его техническое волшебство. Возможно, его особенно восхищала творческая смелость Сегерса, намеренно не уничтожавшего случайные огрехи и помарки на своих оттисках (например, темное пятно на небе, оставленное тряпкой, по недосмотру попавшей на гравировальную доску). А если Рембрандт верил слухам, то его вряд ли сильно удивили неприятности, которые Сегерс сам навлек на себя своими безумными затеями. По словам Самуэля ван Хогстратена, который и сам был поклонником и страстным собирателем цветных гравюр, Сегерс, не в последнюю очередь благодаря удачной женитьбе, преуспел настолько, что смог купить роскошный дом на набережной канала Линденграхт в Амстердаме, переименовал его, отказавшись от названия «Герцог Гелдерский» ради более поэтичного и живописного «Водопад». Но затем он сам обрушился в омут долгов, кромешный и бездонный. Вынужденный распродать все свое имущество и покинуть город, Сегерс сначала поселился в Утрехте, а затем переехал в Гаагу, где не только изготовлял гравюры, но и стал торговать предметами искусства. Хотя он попробовал было заключить компромисс с расхожим обывательским вкусом, обратившись к относительно реалистичным панорамным пейзажам, ему не удалось поправить свои дела, и он окончил дни, опять-таки по словам Хогстратена, около 1633–1638 годов упав пьяным с лестницы[559].

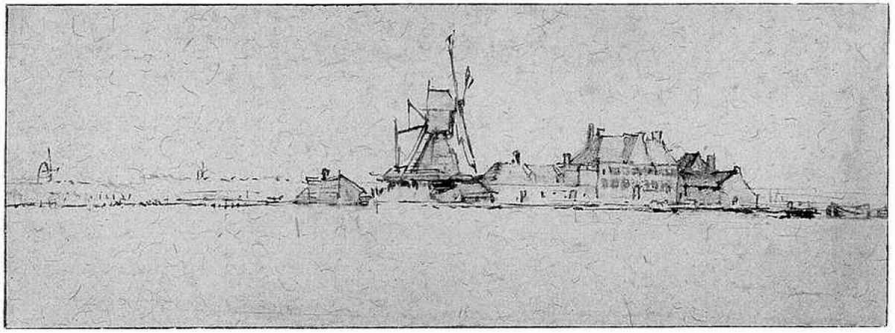
Рембрандту не требовались предостережения. Ему несвойственно было искать неприятностей, хотя иногда он не мог их избежать. И если некоторые его картины, например «Горный пейзаж с грозой» или «Пейзаж с добрым самаритянином», композицией и общей атмосферой весьма напоминают Сегерса, то другие, в частности «Пейзаж с каменным мостиком», используют в качестве сценических декораций куда более привычные детали местного ландшафта: постоялый двор на берегу реки, рыбаков, несколько теснящихся друг к другу домишек, на крыши которых падает солнечный луч. На некоторых самых ранних офортах Рембрандт перенес свою очарованность руинами, развалинами и распадом на сюжеты, которые за двадцать лет до этого во множестве эксплуатировали такие художники, как ван Гойен, Питер де Молейн и Саломон ван Рёйсдаль: хижины с покосившимися деревянными стенами и местами обрушившейся соломенной крышей, массивные ветряные мельницы, установленные на стенах крепостей, со следами времени и непогоды на деревянных стенах, с потрепанными крыльями, вроде старых парусов военного корабля, похожие на старых солдат, отдыхающих после очередного сражения. Едва ли

подобные сцены могли хоть кого-то оскорбить или удивить, даже если любовное перечисление на холсте или на бумаге примет сельской ветхости уже стало неким подобием ностальгической причуды.

Геркулес Сегерс. Аббатство Рейнсбург. 1620-е. Офорт. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам

Рембрандт ван Рейн. Каменный мостик. Ок. 1637. Дерево, масло. 29,5 × 42,5 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Первое поколение голландских граверов-пейзажистов: Ян ван де Велде II, Виллем Бёйтевех и в особенности плодовитый, наделенный коммерческим чутьем Ян Клас Висхер – угождало вкусам публики, которая как раз училась наслаждаться чем-то вызывающе новым для всей европейской культуры: сельскими пешими прогулками[560]. Надпись на фронтисписе альбома офортов Висхера «Приветные места», представляющих пейзажи в окрестностях Харлема, подчеркивала, что они предназначены «для любителей искусства, которым некогда путешествовать». Но коллекция Висхера была опубликована в 1612 году, на третий год перемирия, когда в сельской Голландии наступила относительная безопасность, и потому странствовать там на лодке, в повозке или пешком стало и проще, и спокойнее, и приятнее. В 1620–1630-е годы сельские прогулки сделались еще популярнее, поскольку в городской Голландии распространилось повальное страстное увлечение пасторалями, которое проникло из итальянской, особенно венецианской, культуры и началось, когда молодые люди и барышни принялись массово облачаться в маскарадные костюмы пастушков и пастушек (подобно Рембрандту и Саскии) и посещать театральные и музыкальные представления со страдающими от безнадежной любви поклонниками и жестокими девами[561]. Стайки красавиц и юнцов, воображающих себя Сильвиями и Коринтами, Гранидами и Даифило, в повозках, нарочно убранных для увеселительной прогулки, «speelreisje», отправлялись из Амстердама в близлежащие деревни, обычно к югу от города (слуги следовали за ними с корзинками, наполненными яствами), и разыгрывали на лужайках и в рощицах сценки полюбившихся пасторалей. Несомненно, настоящие пейзане привыкли к подобным зрелищам и угрюмо глядели, как нелепо наряженные городские отроки и отроковицы возлагают друг другу на голову цветочные венки, «bloemenkransen», читают стихи и совершают возлияния среди первоцветов. Возможно, они даже подзарабатывали на этой восторженной публике, предоставляя ей приют от проливного дождя или наливая кружку-другую пива в полуразрушенном «длинном доме» («langhuis»), которым публика бурно восхищалась: «Какой странный, причудливый, старинный!»



Рембрандт ван Рейн. Маленькая мельница (Het Molentje). Ок. 1649–1651. Овсяная бумага, перо и кисть коричневым тоном, белила. Совет попечителей Музея Фицуильяма, Кембридж

К началу 1640-х годов, когда Рембрандт стал упоенно зарисовывать и гравировать окрестности Амстердама, день, проведенный на пленэре в сельской местности (а таковым днем неизбежно оказывалось воскресенье), или послеполуденная прогулка перестали быть привилегией высших классов, любивших охотиться с гончими или стрелять дичь. Сборники любовных песен, вроде «Фрисландского приветного сада» («Frieschelusthof») Яна Стартера, «Любовных песен в стихах» («Minnelyckesangh-rympies») друга Рембрандта Яна Харменса Крула и «Зерцала голландской юности» («Spiegelder Nederlandscheieucht»), продавались дешево, печатались в небольшом формате, и потому их можно было взять с собой на сельскую прогулку. А поскольку недавно появившиеся пассажирские баржи, «trekschuit», оставили без работы паромщиков и гребцов на Амстеле, они, чтобы не разориться окончательно, стали сдавать внаем свои плавучие средства как прогулочные суда: одно из них Рембрандт запечатлел на своем офорте «Омвал»[562]. Страсть к деревенским прогулкам и угроза, которую они представляли для целомудрия молодых голландцев, ощущались столь остро, что к концу 1630-х годов кальвинистские моралисты, вроде Якоба Катса, неустанно поносили как потенциально подрывающие нравственность увеселительные поездки, плавания на прогулочных лодках и даже встречи на сельских тропках без сопровождения бдительной дуэньи.

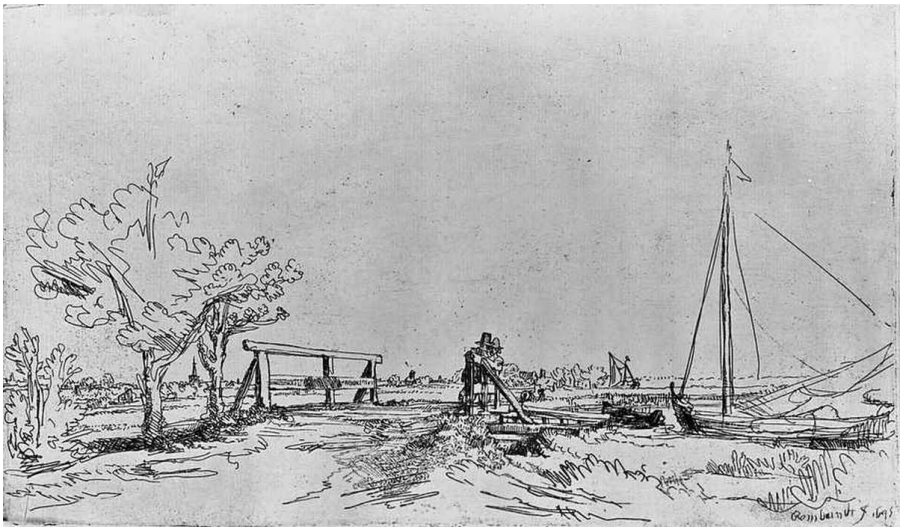
Биографы Рембрандта отправляли его бродить по окрестностям Амстердама, где, по их мнению, он, чая забыть об утрате Саскии, жадно искал утешения в природе. И нет никаких оснований полагать, что он воспринял смерть жены не столь тяжело, сколь в свое время Рубенс или Гюйгенс. Нельзя также отрицать, что поэзия XVII века часто использовала образы из мира природы в роли целителей душевной скорби. Однако, мне

кажется, не стоит воображать художника, в слезах бредущего вдоль берега канала, бежавшего из города в мир сельской идиллии и тщащегося сокрыть свое горе от людских глаз в лесах и на заливных лугах. Его офорты 1640-х – начала 1650-х годов вовсе не запечатлевают аркадские пейзажи, это не сновидческие ландшафты, из которых изгнано все, хоть сколь-нибудь напоминающее городскую жизнь. Напротив, на них обычно заметна узнаваемая небесная линия города (разумеется, чаще всего это башни, церковные шпили и ветряные мельницы Амстердама, но иногда, как, например, на так называемом «Поместье взвешивателя золота», это Харлем – с. 721)[563]. Более того, Рембрандт скопировал рисунок какого-то последователя Тициана, изображающий полускрытых древесной сенью любовников, и, по мнению некоторых искусствоведов, в подражание ему запечатлел такую же таящуюся от посторонних взоров пару на своих гравюрах «Три дерева» (1643) и «Омвал» (1652) именно потому, что его привлекало близкое соседство целого ряда величественных зданий, в том числе большой церкви, и пасторального ландшафта[564].

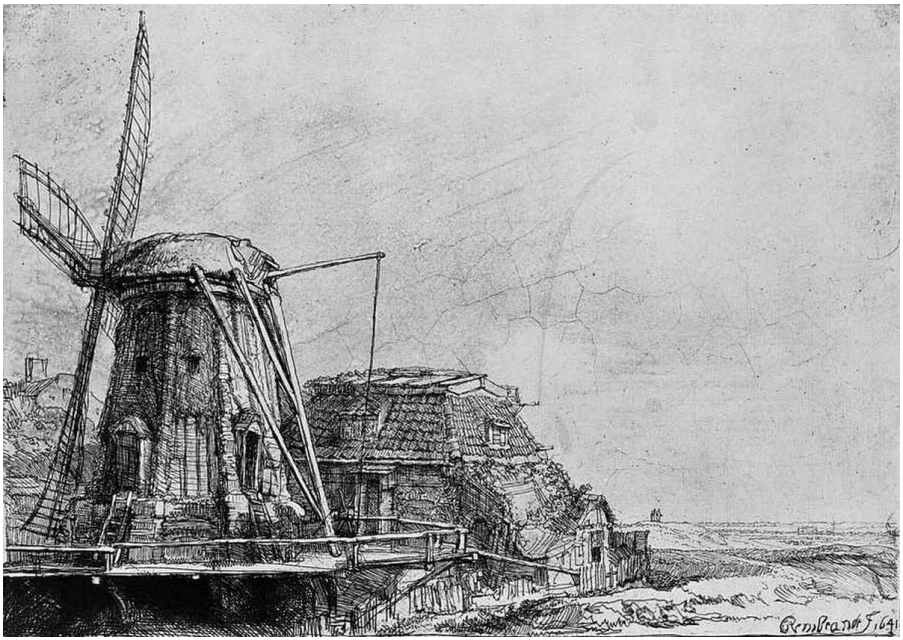
Большинство пейзажных офортов Рембрандта отличает любопытная черта: на них показаны люди, неспешно, задумчиво, неторопливо бредущие или едущие по своим делам, а значит, Рембрандт воспринимал городской и сельский миры не как противоположные и контрастирующие, а как взаимопроникающие, взаимодействующие. Даже в тех случаях, когда Рембрандт изображает прекрасную пустую лодку на берегу канала, этот образ приводит на память тех, кто на ней приплыл, возможно любовников, расположившихся в блаженном уединении подальше от наших глаз, но не укрывшихся от нашего воображения. Да и в целом на его гравюрах кипит жизнь: одни рыболовы закидывают удочки, другие несут домой улов в корзинах. Дом возле ветряной мельницы, получивший по соседству с ней уместное название «Маленькая мельница», предстает на дальнем берегу реки Амстел на чудесном рисунке Рембрандта, выполненном на овсяной бумаге. Впрочем, это было не просто живописное жилище мельника, но и один из самых знаменитых трактиров к югу от города. Какой бы безмятежностью ни веяло от этого рисунка, Рембрандт хочет, чтобы зрители при взгляде на него услышали слабое эхо наслаждения, подобно песне, издалека плывущее над неподвижной водой. Разумеется, все эти работы можно считать идиллиями. Но это идиллии во вкусе XVII века, пригородные идиллии.

И запечатлены на них наблюдения пешего, а не всадника. Напротив, Рубенс показывает сельскую местность в окрестностях

замка Стен с точки зрения верхового, он окидывает буколический пейзаж властным взором помещика, собственника, объезжающего свои земли: вот на телегах едут *его* крестьяне, вот *его* загонщики и *его* стрелки прочесывают заросли папоротника, стараясь поднять *его* дичь. Кто знает, вдруг Рембрандт на пике своего преуспеяния и честолюбивых амбиций возжаждал дом вроде усадьбы Костверлорен, готической виллы «Илпенстейн» Баннинга Кока или имения, принадлежавшего его новому другу и заказчику, поэту и джентльмену Яну Сиксу? Однако ему не суждено было стать владельцем какого-нибудь Шато-де-Стен. Он навсегда остался гостем, а не хозяином, пешим, а не конным. А возможно, он и не возражал. Еще до смерти Саскии он стал зарисовывать свои пешие прогулки. Судя по одному стремительно выполненному в почти небрежной, эскизной манере рисунку на пергаменте, загрунтованном костяными белилами, Рембрандт, подобно многим другим художникам, брал с собой серебряный карандаш и блокнот, со страниц которого легко можно было стереть изображение, а потом завершал эти графические работы в мастерской, либо пером и кистью, либо гравировальным резцом[565]. Это позволяло Рембрандту сочетать две графические манеры: давать волю своей творческой фантазии, «uyt den geest», и писать с натуры, «naer het leven», – так, как ему это заблагорассудится. Иногда наиболее яркой чертой его графики предстают непосредственность и очевидная спонтанность, как, например, на «моментальном» офорте, созданном в 1645 году и изображающем мостик Сикса. Автор первого каталога гравюр Рембрандта Франсуа-Эдме Жерсен утверждал, что эта композиция была выполнена на пари за то время, пока слуга Сикса ходил в деревню за горчицей и обратно[566]. В других случаях он предавался игре воображения, например когда пускал самых обыкновенных голландских коров пить из пруда на фоне совершенно неголландских холмов или когда в 1648 году изображал себя самого за этюдом – возможно, даже подготовительным наброском к тому офорту, на который мы сейчас смотрим, однако дополнял пейзаж пологим, поросшим лесом холмом, виднеющимся в окне за правым плечом художника.



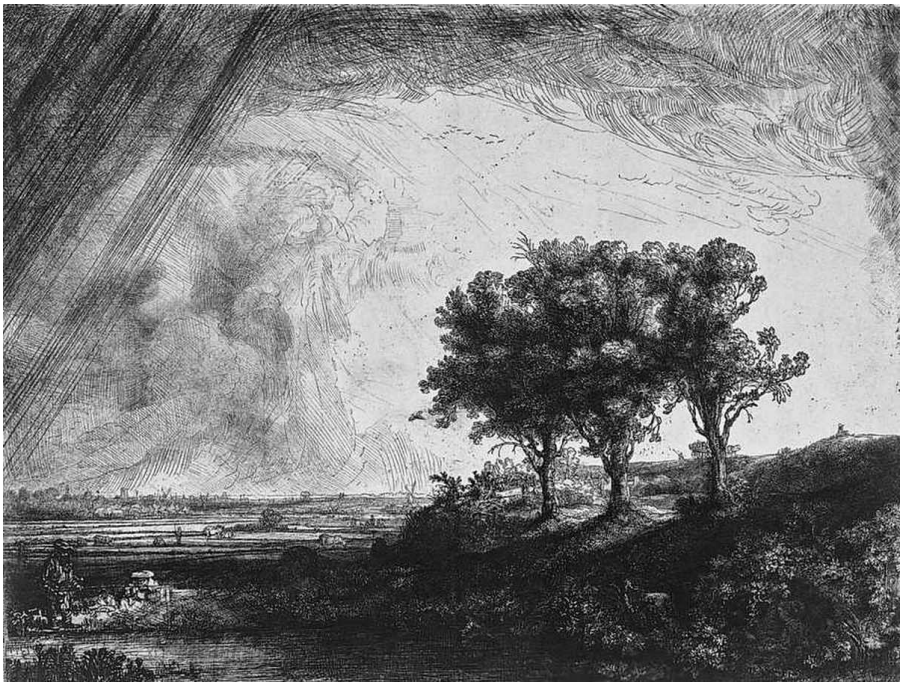
Рембрандт ван Рейн. Мостик Сикса. 1645. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк



Рембрандт ван Рейн. Ветряная мельница. 1641. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Сегерс тоже позволял себе вольности, которые впоследствии будут шокировать апологетов правдоподобия, – например, он помещал ряд домов со ступенчатыми щипцами, тех самых, что открывались взору художника из окна его дома на Линденграхт, посреди пустынной скалистой долины[567]. Рембрандт не тяготел

к столь очевидным несообразностям, однако обогащал свои графические работы от начала до конца вымышленными деталями. В 1640-е годы он стал размещать обычные, привычные предметы на фоне поэтического или, как в случае с «Ветряной мельницей», сурового героического пейзажа. Он не во всем повторял технику Сегерса, но пример старшего собрата по ремеслу, а также другого великого художника-графика, работы которого он коллекционировал, уроженца Лотарингии Жака Калло, по-видимому, вдохновил его на эксперименты с техникой офорта, которые позволяли бы сделать гравюру максимально лиричной и выразительной[568]. Впрочем, даже если мы перечислим все достижения Рембрандта-офортиста, то не воздадим ему должное в полной мере, ведь его гравюры знаменуют не просто некое изменение технических приемов, а революционное переосмысление жанра. Там, где Рембрандт проявляет наибольшую изобретательность и фантазию, он придает образу, наносимому на металлическую поверхность и потому поневоле обреченному на жесткость линий и острые углы, мягкость, плавность и эластичность. В гравюре он делал нечто противоположное тому, что предпринимал в живописи. Если его краски все более сгущались, приближаясь к скульптурной, осязаемой кончиками пальцев форме, так и соблазняющей зрителя дотронуться, то в своих экспериментах с офортами он тщился опровергнуть неподатливую твердость гравировальной доски.



Рембрандт ван Рейн. Три дерева. 1643. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

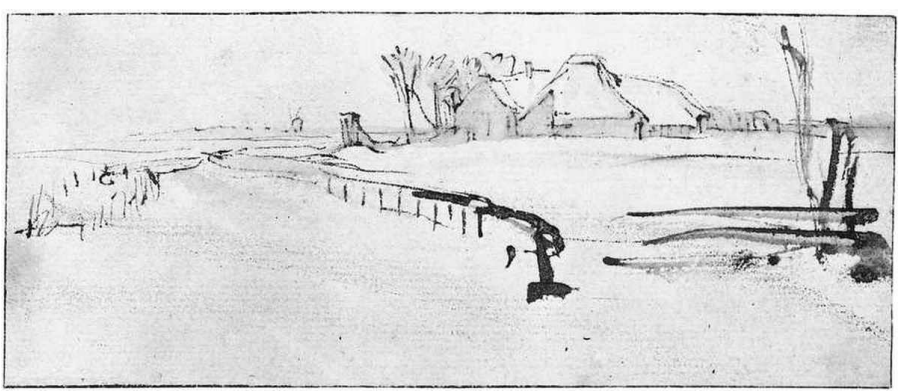
Стремление к эстетическим метаморфозам, к трансформации рабочего материала во что-то, в сущности, ему чуждое, разделяли все величайшие художники эпохи барокко, очарованные взаимозаменяемостью субстанций: превращениями твердого вещества в жидкость, жидкости – в газ, низменных металлов – в драгоценные. Некоторые из этих художников, более прочих склонные к серьезному философствованию, воображали себя, каждый на свой лад, чем-то вроде магов или алхимиков. Возможно, втайне они сопоставляли себя с архетипическим магом Микеланджело, единственным, кто сумел создать, с одной стороны, «живописную», с прихотливыми и вычурными очертаниями скульптуру, а с другой – написать на холсте формы, неумолимой точностью своих контуров приводящие на память мрамор. Однако еще совсем юный в ту пору Джованни Лоренцо Бернини принял вызов и вознамерился осуществить то, что мудрецы объявляли невозможным: придать неподвижному твердому камню облик извивающихся языков пламени, взметнувшихся над решеткой, на которой медленно поджаривается его тезка святой Лаврентий. Полагаю, Рембрандта тоже привлекало завоевание того, что итальянцы именовали словом «difficoltà», и потому он решил превратить офорт не просто в *альтернативный* вариант резцовой гравюры, а в нечто

прямо *противоположное* гравюре резцом с ее безупречно точными, жесткими линиями. В его воображении офорт представал поэтически чувственным, бесконечно мягким и податливым, обезоруживающе изменчивым.

А как лучше проверить, на что способна преображающая сила этого искусства, если не попытаться передать без красок капризный нрав голландской погоды? На великом офорте, известном под названием «Три дерева», Рембрандт достигает именно этой цели, показывая, как по небу проплывает туча, а из нее низвергается ливень, изображенный плотной диагональной штриховкой. Однако Рембрандт также обнаружил, как создавать впечатление влажного, пасмурного неба, нанося на гравировальную доску зеленовато-желтый тон. Для этого едкую среду распределяли непосредственно по медной доске, получая поверхность, покрытую мелкими «оспинками» или слегка покоробившуюся, «мездреную», которая оставляла на бумаге немного затемненный оттиск, напоминающий тонкий слой акварели поверх печати. Рембрандт не зашел столь далеко, как Сегерс, который, по слухам, иногда печатал гравюры на квадратах льняного полотна (подобный выбор материала Хогстратен объяснял тем, что он якобы не мог позволить себе бумагу!), но он действительно использовал разные виды бумаги не только для различных сюжетов, но и для разных состояний одного и того же офорта. Он применял высококачественную немецкую и французскую тряпичную бумагу, выделываемую из переработанного льна или пеньки; случалось, он брал и голландскую «cardoes», более шероховатую и плотную голландскую овсяную бумагу для рисования и для патронных гильз, использовал и легко впитывающую японскую бумагу васи из волокон коры «бумажного дерева», которую доставляли морем из Нагасаки и с острова Дэдзима, матово-золотистую, жемчужно-серую, а иногда нежно-белую, поглощающую чернила столь мягко, что готовый офорт представал словно омытый прозрачным светом. И если он начал менять живописную технику, подобно скульптору, энергично разминая краску на холсте и придавая ей рельефность, то нашел широкое поле и для экспериментов в области гравюры: иногда не до конца стирал с гравировальных досок типографскую краску, иногда стирал тряпкой или даже пальцами и не уничтожал следы этого грубого вмешательства на некоторых состояниях оттиска. И дело не только в том, что он сознательно размывал границу меж живописью и гравюрой. Едва ли не важнее было испытываемое им инстинктивное желание сделать сам процесс работы над картиной, рисунком или гравюрой, процесс создания и исследования текстуры материала,

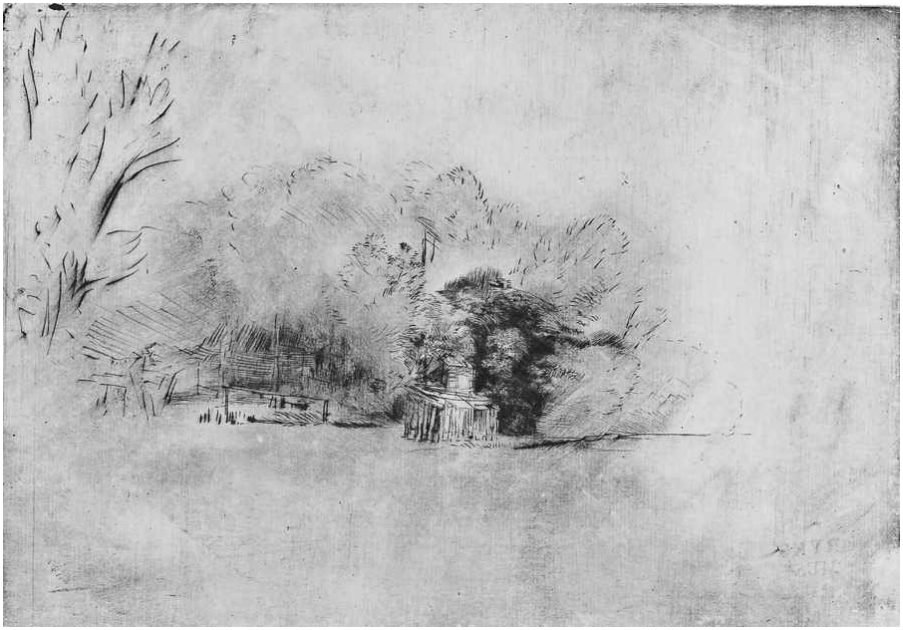
сюжетом композиции, в не меньшей степени, нежели представляемый объект. Поэтому-то Рембрандт, столь глубоко ощущающий себя частью наивной графической традиции, в глубине души и воображения был модернистом[569].

Разумеется, быть модернистом также означало соглашаться с Аристотелем, в особенности с его знаменитым изречением, что «искусству случай мил, искусство – случаю»[570]. А Рембрандт, несомненно, знал поведанную Плинием историю о великом самоучке Протогене, поначалу расписывавшем корабли и ставшем знаменитым художником: он измучился, пытаясь достоверно изобразить пену на морде тяжело дышащего пса, стирал губкой один слой краски за другим, не достигая желаемого результата. «Придя наконец в ярость… он швырнул в ненавистное место губкой – она наложила обратно стертые краски именно так, как к тому были направлены его усилия, и счастливый случай воссоздал на картине природу»[571]. Рембрандта тоже завораживало то, как краска, чернила, бумага, холст сами собой создают визуальные образы и впечатления при минимальном участии художника, едва прикасающегося к ним рукой. Некоторые из его наиболее поразительных рисунков, выполненные не прямодушным гусиным пером, а более гибким, хитрым и каверзным тростниковым, используют пустое, ничем не заполненное пространство листа для создания иллюзии жизнеподобия. То, что можно назвать предельной минимизацией деталей, сотворением полноты из отсутствия, пустоты, небытия, удивительным образом передано на рисунке «Зимний пейзаж» из Музея Фогга, где пространство чистого листа изящно и точно создает впечатление снежного покрова и затаившейся под сугробами, медленно засыпающей на зиму голландской деревни.



Рембрандт ван Рейн. Зимний пейзаж. Ок. 1649. Старинная кремовая бумага верже с легкой розовато-коричневой размывкой, кисть коричневым тоном, итальянский карандаш. Музей Фогга,

Кембридж (Массачусетс)



Рембрандт ван Рейн. Купа деревьев с открывающимся за ними видом. 1652. Офорт, сухая игла, первое состояние. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам

Рембрандт ван Рейн. Купа деревьев с открывающимся за ними видом. 1652. Офорт, сухая игла, второе состояние. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Хотя этот пейзаж словно бы возникает из самого пустого,

свободного пространства листа, Рембрандт совершенно точно рассчитал его эффект, сколь бы ни казались быстрыми, небрежными и спонтанными росчерки его пера. Однако инструментом, который более, чем какой-либо иной, угрожал разрушить все его графические расчеты и создаваемое ими впечатление, была сухая игла. Техника сухой иглы предполагала нанесение на поверхность медной доски глубоких и более широких бороздок, чем те, что оставляет грабштихель. Вдоль процарапанных линий с обеих сторон залегали крохотные «насыпи» мельчайшей металлической стружки, которые гравер намеренно не стряхивал с краев бороздки, потому что в процессе печати они оставляли на листе темные бархатистые «заусенцы». Эти «заусенцы» могли подчеркнуть, смягчить или углубить контур или, если нанести на них побольше типографской краски, сплющиться и «растечься» по листу, создавая ощущение фактуры и массы, например древесной листвы. Или с ними могло случиться совершенно непредвиденное. Искусствоведы, изучающие офорты Рембрандта, обсуждают его технику владения сухой иглой, которой он обычно процарапывал рисунок, уже завершив травление кислотой, и гадают, насколько умело он регулировал предательский темный тон заусенцев. Однако мне кажется, что именно непредсказуемость сухой иглы, ее неподвластность руке гравера делала ее столь привлекательной в глазах Рембрандта.

Впрочем, в некоторых случаях он, затаив дыхание, работал *только* сухой иглой, – в частности, так выполнена знаменитая гравюра, прозаически называемая «Купа деревьев с открывающимся за ними видом». Здесь выразительный тон полностью подчиняет себе линейные, точные очертания изображенных предметов. Однако сам этот тон на двух состояниях офорта предстает совершенно различным, возможно, даже более различным, чем две экспозиции, выбранные фотографом при проявлении снимка. В первом состоянии маленькая хижина словно бы плывет над лугом, деревья и кусты непосредственно за нею, на заднем плане, едва намечены, а дерево на переднем плане показано лишь пунктирно, несколькими штрихами. Гравюру затопляет водянистый, рассеянный свет, который Рембрандт продуманно создает, оставив на гравировальной доске тонкую пленку краски и поместив самый темный фрагмент из наиболее плотных линий за домиком. Непросохшую краску он стирал с доски ладонью или влажным сукном, ведя вверх, к краю от темного пятна позади хижины, и у зрителя возникает непередаваемое ощущение, будто листва волнуется под легким ветром. Гравюра производит самый

естественный эффект черно-белой живописи, которого Рембрандту когда-либо удавалось добиться. Второе состояние более банально и в большей степени соответствует вкусу публики: передний план на нем значительно уменьшен, пышная листва прочерчена более детально, а все предметы ожидаемо и отчетливо делаются мельче по мере приближения к далекому горизонту. И все же офорт производит сильное впечатление, особенно если вспомнить о поросшем травой холмике на переднем плане или о дереве слева, которое по-прежнему, как и в первом варианте, не столько жизнеподобно выписано, сколько передано несколькими смелыми линиями. А в целом офорт свидетельствует, что Рембрандт в 1640-х – начале 1650-х годов был в значительной мере свободен от художественных условностей.

Рембрандт ван Рейн. Омвал. 1645. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Восхищаясь оригинальностью рембрандтовской музы, не стоит все же видеть в нем некоего проторомантика, чтобы правильно оценить смелость Рембрандта-гравера. В отличие от живописи и графики, не существовало руководств по изготовлению офортов, а значит, не было и жестких правил,

которые граверы-практики могли бы беспрекословно принимать или яростно отрицать. Этой технике едва исполнилось сто лет, а утвердилась она и того позже. Поэтому самые одаренные офортисты, вроде Сегерса, Калло и Рембрандта, действительно могли устанавливать законы этой художественной формы по своему усмотрению. А вместо того чтобы гармонично сочетать различные графические стили, для создания которых использовались такие техники, как офорт и сухая игла, Рембрандт иногда предпочитал сознательно подчеркивать их *несовместимость*. Особенно это бросается в глаза на офорте «Омвал», который вызывает у зрителя удивление: он словно состоит из двух различных композиций, неловко совмещенных на одном листе. На правой половине большой гравюры изображены сцены труда и развлечений, как их мог увидеть Рембрандт. Омвал был длинной отмелью, отделявшей реку Амстел от старинного озера Димермер, от которого в дни Рембрандта остался только судоходный канал. Его устье между двумя ветряными мельницами на дальнем берегу частично скрыто спиной стоящего крестьянина. Гребная лодка с небольшой веселой компанией на борту – из числа прогулочных судов, столь возмущавших кальвинистских проповедников. Однако наибольший гнев моралистов не могла не вызвать левая половина офорта, ведь, хотя на первый взгляд на ней изображены всего-навсего древесные заросли, простирающиеся до самого берега реки, на самом деле Рембрандт сознательно создал в этой пейзажной детали совершенно иной мир, противоположность банальным пригородным увеселениям, царящим на реке. С помощью сухой иглы, оставившей на гравировальной доске подобие темного расплывчатого пятна, Рембрандту удалось передать ощущение обволакивающего, окутывающего персонажей мрака, убежища в густой лесной чаще, таимой под сенью ветвей обители, наконец обретенного истинно аркадского уединения под защитой зарослей цветов и папоротников, скрывающих любовников от любопытных взглядов. Интересно, кто они, притаившиеся в импровизированной беседке слева от древесного ствола? Мужчина возлагает на голову своей возлюбленной цветочный венок, «bloemenkrans», женщина сидит на земле, прислонившись спиной к дереву, ее голова обращена к зрителю в профиль, у нее серьезный вид, и она чуть-чуть напоминает Саскию, ее корсаж неплотно прилегает к шее, позволяя руке возлюбленного скользнуть вниз, ее лоб погружен в тень.

Конечно, нельзя исключать, что такое место действительно существовало прямо напротив Омвала. Однако это маловероятно. На самом деле Рембрандт стремится гармонично сочетать детали,

подсмотренные на реке, в реальной жизни («nae het leven») и детали воображаемые («uyt den gheest»), вроде древесной беседки, то есть *два* способа восприятия природы, с одной стороны, самодовольный и прозаический, «пригородный», а с другой – поэтический и волшебный, колдовской, «лесной». Разумеется, он также играет в свою любимую игру, с помощью темных участков офорта обращая наше внимание на те или иные подробности, подобно тому как он затенял собственные глаза на автопортретах или привлекал взор к запретным частям женского тела, словно говоря нам: «Попытайтесь-ка проникнуть сквозь мои густые линии или перекрестную штриховку, почувствуйте на себе испытующий взор». В таком случае наши поиски нисколько не интересуют крестьянина, «boer», в плоской широкополой шляпе, фигура которого помещена точно на границе двух сельских миров, пригорода и леса, куртуазного и страстного. Но его внимание поглощено более сдержанной из этих сфер, веселыми лодочниками, а за его спиной, скрытая в густых зарослях, царит куда более непокорная и непослушная природа.

На другом крупноформатном офорте Рембрандта 1640-х годов, «Три дерева» (с. 682), тоже запечатлен персонаж, как ни странно, обращенный спиной к основному действию. Это художник, детально выписанный на холме справа, где искусствоведы нередко видят очертания церкви, он пишет этюд в ярких лучах солнца, пока за его спиной в небесах разыгрывается облачная драма. Впрочем, от его внимания ускользает не только грозовая драма, но и скрытая глубоко в темных, процарапанных сухой иглой кустах на переднем плане еще одна пара возлюбленных. Рембрандт намеренно изображает их почти неразличимыми, ведь их любовная игра зашла куда дальше, чем трогательные и поэтичные ласки любовников на офорте «Омвал», а девица запускает руку мужчине между ног. Пара, показанная слева и занятая рыбной ловлей, тоже вызвала бы у зрителей XVII века смешки, ведь в стихах того времени и мужчины и женщины частенько ловили не только рыбу на обед[572].

Конечно, «Три дерева» – это не просто игра в прятки, где пары-участники стараются уединиться, а водящий – застать их за поцелуями и объятиями. В этом офорте Рембрандт использует все доступные ему приемы, чтобы создать «образ мира», однако совершенно непохожий на те, что в XVI веке пришли во Фландрию из-за Альп. Вместо этого, поскольку три дерева, разумеется, ассоциировались у зрителей с тремя крестами, а их пышная листва напоминала об обетованном Воскресении, Рембрандт объединил не только различные техники сухой иглы и офорта, но и священное и мирское, духовную сферу и область

телесного опыта, а также два аспекта Вергилиевой пасторали: мир праздного досуга, покоя, так называемого «otium», и круговорот земледельческого труда, показанный Вергилием в «Георгиках». На переднем плане играют, на вершине холма слева от художника влачится повозка с веселящимися горожанами, опять-таки склонными к игре, а на среднем плане трудятся: пастухи выгнали скот на пастбище. И самое главное, город и сельская местность пребывают в абсолютной гармонии, как свидетельствует черта горизонта слева, с небесной линией Амстердама и источником амстердамского богатства, ярко освещенной бухтой Эй позади, протянувшейся до самого Зюйдерзе. По всем этим пейзажным деталям Рембрандт прошелся своей рукой, создав пухлые тучи, стены дождя, а выше, над деревьями, наметив несколькими уколами гравировальной иглы простейший изобразительный знак, который в состоянии воспроизвести даже дети: стайку птиц.

III. Откровения

Никогда не путайте гения со святым.

Первого октября 1649 года молодая экономка Рембрандта Хендрикье Стоффельс, несомненно с некоторым трепетом, предстала перед нотариусом Лауренсом Ламберти. Она была миниатюрна, изящна, с нежной кожей и темными глазами, ей исполнилось всего двадцать три года. Хендрикье происходила из семьи военных и была шестым, младшим ребенком сержанта Стоффеля Йегерса из Бредеворта, на восточной, хорошо укрепленной границе Голландской республики. Двое из ее братьев служили в армии, один – барабанщиком, а сестра Мартина тоже вышла замуж за солдата[573]. Поэтому можно предположить, что Хендрикье привыкла к обществу мужчин, их смеху за кружкой пива и глиняным трубкам. Но теперь ей было суждено совсем другое испытание. Ей надлежало отвечать по всей строгости не только перед Лауренсом Ламберти, но и перед еще одним нотариусом и свидетелем, не сводившими с нее испытующих взоров. Да и как ей было не бояться, если на нее явно возлагали вину за случившееся? По крайней мере, судебное разбирательство продлилось недолго. Нотариус Ламберти просил ее подтвердить под присягой, что некое событие, которое, по словам ее хозяина, произошло 15 июня сего года, действительно имело место и что письменное соглашение, составленное в тот день, действительно было принято всеми сторонами. Она подтвердила. Теперь она могла вернуться домой и сказать

Рембрандту, что поступила, как он велел.

Конечно, по мнению некоторых, всех этих неприятностей можно было бы избежать, если бы ее хозяин, когда уполномоченные по делам семьи и брака вызвали его, получив жалобу Гертье Диркс, не выбросил повестку и не согласился заплатить штраф. Но разве мог столь великий человек унизиться до столь низменных склок и дрязг, тем более если был всецело поглощен работой в мастерской и не отлучался от печатного станка? Хендрикье была польщена тем, что сумела ему услужить. Теперь она числилась в экономках, именно она носила на поясе ключи от дома и запирала двери на ночь.

И все же, вспоминая прошедший июнь и все предшествовавшие ему события, она не могла отрицать, что дела приняли скверный оборот. Она нанялась в услужение вскоре после того, как умерла мать Титуса. Тогда всем в доме заправляла и распоряжалась, что купить к обеду, где вымести пол, Гертье Диркс, вдова трубача, в обязанности которой входило присматривать за мальчиком. Вскоре оказалось, что она снискала и расположение хозяина, а он, в свою очередь, с радостью подарил ей некоторые драгоценности покойной жены. По меркам того времени Гертье вполне могла решить, что теперь он поступит как добрый христианин и, если уж она разделила с ним ложе, женится на ней[574]. Однако этого не произошло. Кто знает, когда и отчего постепенно угасает желание? Когда страсть сменяется пресыщением? Быть может, Рембрандт стал досадовать на то, что Гертье, пожалуй, слишком часто надевает жемчужные ожерелья Саскии, и ощущать угрызения совести? Потом его раскаяние обернулось гневом, и он то и дело стал винить ее во всевозможных прегрешениях: приготовила невкусный ужин, оставила открытой дверь, а он ведь приказал ее запереть, непрошено убрала с глаз подальше предметы из его коллекции, а он ведь запретил к ним прикасаться! Потом он стал сухо с нею разговаривать. А потом стал всячески привечать Хендрикье, останавливая на девице взгляд куда дольше, чем пристало почтенному хозяину, дающему указания служанке.

Рембрандт ван Рейн. Женщина в северноголландском наряде (Гертье Диркс?). Ок. 1645. Бумага, перо и кисть коричневым тоном. Музей Тейлера, Харлем

Ни один художник XVII века не запечатлел сексуальный акт так, как Рембрандт. Невзирая на бдительность цензоров, эротические гравюры, по большей части французские и итальянские, по-прежнему имели хождение в Нидерландах, Рембрандт тоже их собирал, и в его коллекции находились столь изысканные образцы этого жанра, как «Сладострастие» («Lascivie») Агостино Карраччи и чрезвычайно откровенные «Любовные позы»

(«I Modi») Маркантонио Раймонди, выполненные по оригинальным иллюстрациям Джулио Романо к всеобъемлющему сексуальному руководству, составленному Аретино. Однако на всех этих гравюрах неизменно сладострастно совокуплялись персонажи, заимствованные из мира искусства: кудрявые сатиры и Паны с огромными фаллосами, переписанные прямо с греческих ваз, или, в случае Маркантонио, рослые бородатые герои и податливые нимфы, скопированные с античных Венер[575]. Напротив, поразительные эротические гравюры Рембрандта, выполненные в 1640-е годы, в период его романа с Гертье, «Монах в поле», «Французская постель» («Het Ledikant») никак не связаны с этой традицией, ориентирующейся на античные статуи. Дело не только в том, что, особенно на крупноформатном офорте «Het Ledikant» (с. 693), Рембрандт показывает пару в узнаваемых, современных ему костюмах, совокупляющуюся не снимая рубах, а в том, что наиболее яркой их чертой предстает тяжеловесная неуклюжесть животного акта, столь далекая от изящного эротического атлетизма итальянской порнографии. Как это ни парадоксально, только когда женское тело, и в первую очередь вульва, пронзаемая членом, как ее изображает в своем «Сладострастии» Карраччи, открывается мужскому *взору*, порнография достигает своей цели, созерцателя охватывает возбуждение, предающийся эротическим фантазиям может вообразить себя на месте изображенного мужчины и мысленно ввести в нимфу свой фаллос.

Однако именно этой доступности, столь возбуждающей вуайериста, и лишены героини рембрандтовских гравюр, ведь их гениталии скрыты от взора мужчины-созерцателя телом персонажа, который обладает ими в вымышленном мире. На самом деле черты женщины, *различимые* на гравюре «Het Ledikant»: ее глаза, взгляд которых смягчен и затемнен несколькими штрихами сухой иглы, но самозабвенно устремлен на лицо возлюбленного, – совершенно исключают присутствие вуайериста. Такой же цели служит и знаменитая «ошибка» Рембрандта, изобразившего женщину с двумя левыми руками. Изначально ее левая рука безучастно покоилась на покрывале, но затем художник перенес ее так, чтобы теперь героиня обеими руками обнимала своего возлюбленного за талию, глубже погружая его в себя. В результате возникает кинематографический эффект движения, совершаемого у нас на глазах и, как мне представляется, сознательно эпатирующего созерцателя, которого художник одновременно дразнит и не подпускает к героине. Это «любовь втроем», где зритель никогда не сможет поменяться местами с героем. Ему дано лишь взирать

на банальные образы, символизирующие и заменяющие собой половой акт: на одной гравюре это косец, ритмично срезающий высокую пшеницу на заднем плане, на другой, «Het Ledikant», – фаллический столбик кровати, на который воздет берет с перьями и с хорошо различимой, тщательно выписанной и затемненной выемкой.

Рембрандт ван Рейн. Монах в поле. Ок. 1646. Офорт. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам

Рембрандт ван Рейн. Флейтист. 1642. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Рембрандт ван Рейн. Het Ledikant (Французская постель). 1646. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Эти гравюры, а также офорт с угрюмым флейтистом, плотоядно заглядывающим под юбку пастушки, пока в стадо овечек забредает козел со странно безумным выражением морды, были выполнены в середине 1640-х годов, когда Рембрандт еще явно испытывал страсть к Гертье Диркс. Флейта, козел, украдкой

бросаемые похотливые взгляды выдают манию, владевшую Рембрандтом в эти годы греховной связи и одиночества. Никогда более его не будет столь занимать механизм вожделения, хотя его еще долгое время будет привлекать сложная связь взора и возбуждения, самозабвенных эротических мечтаний и их реализации.

Может быть, Хендрикье покраснела, впервые почувствовав, что он смотрит на *нее*? Вскоре он потребовал, чтобы она разделила с ним ложе, и изгнал из постели Гертье. А потом и уволил ее. Вот тогда-то и начались его неприятности, ведь женщины, одна оскорбленная, другая польщенная, стали ссориться, и обе не знали, что их ждет: безопасность или гибель. Как и многие домашние склоки, все началось с золота и брильянтов. В какой-то момент, уже ступив на путь отчуждения от своей бывшей возлюбленной, Рембрандт, видимо, стал раскаиваться, что легкомысленно передал ей драгоценности Саскии и тем более подарил серебряную «обручальную медаль», хотя предусмотрительно и не выгравировал на ней надпись[576]. Не важно, просила она об этом, или он предложил ей сам. И хотя он не мог отобрать свои дары, он должен был сделать все, чтобы после смерти Гертье драгоценности и серебро вернулись в его семью. Поэтому в январе 1648 года он заставил Гертье продиктовать завещание, согласно которому она оставляла свою одежду матери, а «все прочее имущество, движимое и недвижимое, ценные бумаги и деньги, полученные от должников», – Титусу[577]. Единственным условием, которое она выдвинула Рембрандту, было передать ее портрет и сто гульденов Трейнтье, дочери некоего Питера Бетса из Хорна, либо родственника, либо друга ее покойного мужа, корабельного трубача Абрахама Класа. В завещании особо указывалось, что драгоценности нельзя рассматривать как «одежду», поэтому Рембрандт, по крайней мере, мог быть уверен, что после смерти Гертье (а кто знает, как скоро она могла произойти) собственность Саскии вновь достанется ее сыну. Художник убеждал себя, что в таком случае Гертье имела право пользования драгоценностями (узуфрукт, как выражались юристы), однако не владела ими безраздельно; она словно бы получила их взаймы.

Все же он по-прежнему испытывал чувство вины, не перед Гертье, а перед Саскией. В конце концов, он много лет содержал вдову трубача в своем доме, давал ей стол и кров, сделал ей множество подарков. Он сожалел, что ей приходится уйти, но не в силах был оставить обеих, Хендрикье и Гертье, под своей крышей. Он решил проявить великодушие. Он не мог допустить, чтобы Гертье оказалась на улице без гроша. Он уступал ей

драгоценности при условии, что она обязуется никогда не продавать и не закладывать их, а также не менять завещания, согласно которому они в конечном счете доставались Титусу. А еще он назначал ей содержание, сто шестьдесят гульденов в год, до конца жизни. А если и этого окажется недостаточно, он будет «выдавать ей денежные суммы ежегодно, по своему усмотрению, для удовлетворения всех ее честных потребностей»[578]. В свою очередь она обязалась «не предъявлять к нему дальнейших требований». По крайней мере летом 1649 года ему казалось, что он поступил с нею достойно.

Однако, хотя, как подтвердила Хендрикье перед уполномоченными по делам семьи и брака, Гертье добровольно согласилась на выдвинутые Рембрандтом условия и в присутствии свидетелей поставила под договором крест, покинув его дом, она решила, что с нею обошлись оскорбительно, и предалась отчаянию. Она поселилась в крохотной комнатке в Рапенбурге, и ею постепенно овладела паника. Если бы ей удалось родить Рембрандту ребенка (как впоследствии Хендрикье), то она смогла бы предъявить на него более решительные требования и даже настоять на браке. Однако лоно ее осталось столь же бесплодным, сколь и в браке с трубачом. И все же он подарил ей «обручальную медаль», хотя и без гравировки. Как прикажете это понимать? И что ей теперь делать? Ее же выставили на улицу, дав сущие гроши. И это притом что она служила ему много лет, заботилась о его сыне, делила с ним ложе. Как прикажете прожить на те жалкие копейки, что она от него получила? И потому, словно забыв об одержимости мучимого угрызениями совести Рембрандта судьбой драгоценностей Саскии, а может быть, и просто проигнорировав его требования, Гертье нашла жену некоего шкипера, ссужавшую деньги в долг, и заложила ей шестнадцать наиболее дорогих предметов, включая три золотых кольца (одно с несколькими брильянтами). Для этого она вернулась в Эдам, где жила шкиперша-ростовщица, несомненно надеясь скрыть эту сделку от Рембрандта. Однако не исключено, что она думала: «Если он узнает, что ж, будь что будет! Пусть только попробует мне навредить. Я ему покажу. Я подам на него в суд за нарушение брачного контракта. Вот поглядим, как это придется по вкусу „eersame en wijtvermaerde schilder“, почтенному и знаменитому художнику!»

Можно только вообразить изумление и ярость Рембрандта, когда его власти и влиянию столь дерзко и демонстративно бросили вызов, и кто! Невежественная экономка, которую он выгнал из дома! В свою очередь он, вероятно, почувствовал себя

жертвой шантажа и решил, что Гертье станет угрожать ему публичным скандалом, если он не примет ее требований. А если он не хотел лгать самому себе, то должен был признать, что сам навлек на себя эти неприятности. Вместе с тем Рембрандт сознавал, что должен сделать Гертье еще одно предложение, как-то откупиться и унять ее гнев. Он согласился дать ей двести гульденов, чтобы выкупить заложенные драгоценности и расплатиться с долгами. Он был готов, как и обещал, выплачивать ей ежегодное содержание в размере ста шестидесяти гульденов. Однако, если она снова попытается нарушить это соглашение, либо продав или заложив любые драгоценности, либо предъявив новые требования к Рембрандту, он не только откажется от всех обязательств по отношению к ней, но и заставит ее вернуть все деньги, которые успеет выплатить ей к тому моменту. 3 октября Гертье привели на Брестрат, где в присутствии одного соседа, сапожника Октафа Октафса, согласившегося выступить в качестве свидетеля, спросили, принимает ли она эти условия. Она сказала «да». Однако ровно неделю спустя Гертье передумала. Придя в дом Рембрандта подписать официальный документ, она принялась поносить его и кричать, что не намерена слушать разглагольствования нотариуса и не будет ничего подписывать! [579] В конце концов нотариусу как-то удалось ее успокоить и даже убедить, что в договоре содержатся только те условия, на которые она уже изъявила свое согласие. Но что, если она заболеет, возразила она. (А возможно, она уже страдала каким-то недугом.) Ей может понадобиться сиделка. Как ей нанять сиделку на сто шестьдесят гульденов в год, не больше? «Что ж, посмотрим, – сказал на это Рембрандт, изо всех сил пытаясь сохранить хладнокровие. – Если вас это беспокоит, мы можем внести в договор изменения». – «Нет, – заявила Гертье, – я не подпишу эту бумагу!»

Через неделю, 16 октября, на Рембрандта наложили второй штраф в размере трех гульденов за отказ явиться в комиссию по делам семьи и брака. Впрочем, получив третью повестку, 23 октября он все-таки предстал перед уполномоченными. Противники устремили друг на друга негодующие взгляды, расположившись напротив, за столом в одном из помещений церкви Аудекерк. Интересы Гертье представляли столь влиятельные лица, как пивовар Корнелис Абба, живший в роскошном доме под названием «Пятиугольник» на канале Сингел, и Хендрик Хофт из семьи потомственных бургомистров, то есть люди, портреты которых Рембрандт не без оснований надеялся писать и мнением которых не мог не дорожить. Однако ему ничего не оставалось, как сидеть и выслушивать речи

разъяренной Гертье, а она недвусмысленно и беззастенчиво утверждала, что Рембрандт «во всеуслышание обещал жениться на ней и подарил кольцо и что, более того, он неоднократно спал с нею, и потому она настаивает, чтобы ответчик либо женился на ней, либо назначил ей денежное содержание»[580]. Рембрандт отвечал взвешенно и осторожно, чтобы не мог придраться ни один юрист, но вместе с тем совершенно откровенно. Он начисто отрицал, что когда-либо обещал жениться на Гертье, и заявил, мол, он не обязан признавать, что делил с нею ложе. Пусть она это докажет. Пусть попробует.

Что-то подобное троим уполномоченным приходилось слышать не раз. Несомненно, они понимали, что хотя бы отчасти Гертье говорит правду. С другой стороны, она тоже нарушила соглашение, заключенное с художником, и они не собирались поневоле препровождать экономку в постель Апеллеса Амстердамского, явно испытывавшего к ней отвращение. Поэтому они подтвердили, что последний вариант договора остается в силе, но обязали Рембрандта увеличить содержание Гертье на двадцать пять процентов и отныне выплачивать ей не сто шестьдесят, а двести гульденов в год. Вынеся подобное решение, они помогли несчастной, но не принудили живописца вступить в брак против воли. Все честно, возразить нечего.

Но Рембрандт не согласился с этим вердиктом. Не важно, на что он столь вознегодовал: на ущерб ли, нанесенный его репутации, или на необходимость платить Гертье на сорок гульденов больше того, что он и так считал весьма щедрым содержанием, – Рембрандт был вне себя от гнева. Терпеть такое, и от кого же? От ничтожества, от шумной, крикливой, сварливой бабы! Снедаемый жаждой мщения, Рембрандт задумал недоброе. Человек, создавший столь прекрасные картины, на сей раз показал себя способным на великую низость.

Вероятно, Гертье почувствовала, что ее ждет, ведь даже после того, как уполномоченные вынесли вердикт, она предприняла некоторые шаги, чтобы получить обещанное художником содержание. В апреле 1650 года она официально передала право взыскивать причитающиеся ей денежные суммы своему брату Питеру Дирксу, судовому плотнику, и кузену Питеру Янсу. Видимо, Гертье думала, что уж на членов своей семьи она может положиться. Однако ее доверие обманули самым жестоким образом. Когда Питер Диркс явился на Брестрат за первой выплатой содержания, причитающегося сестре, Рембрандт, очевидно, вовлек его в разговор и стал подкупать. Рембрандт нуждался в помощи Питера Диркса, потому что теперь, когда Гертье официально доверила брату право вести дела от ее имени,

ему предстояло вернуть заложенные драгоценности, и Рембрандт, чтобы соблазнить его выполнить остальную часть плана, вполне мог посулить ему какой-то процент от стоимости спасенного золота и брильянтов. Разделавшись с Гертье при пособничестве ее брата, Рембрандт в назначенное время послал Питера с деньгами, которые должен был по решению комиссии передать Гертье для этой цели, к шкиперше-ростовщице в Эдам – выкупить кольца, монеты и драгоценности. Возможно, Питер Диркс и Рембрандт договорились, что драгоценности рано или поздно вернутся на Брестрат, а не останутся во власти доверенного лица Гертье Диркс. В любом случае кто-то из них нарушил эту договоренность, поскольку в 1656 году Питер Диркс подал жалобу нотариусу, что Рембрандт-де удерживал его против воли, так что он опоздал на свой корабль[581].

Но братец-изменник был еще не самым страшным, что выпало на долю Гертье. В начале 1650 года Рембрандт убедил Питера Диркса и жену мясника по имени Корнелия Янс собирать сплетни от соседей Гертье, а потом под присягой сообщить нотариусу, что она якобы повредилась умом и, как читалось между строк, пускалась во все тяжкие. Не случайно в июле того же года они подтвердили свои показания, опять-таки под присягой, перед бургомистрами Амстердама[582]. Рембрандт явно надеялся, что с помощью этого обмана упечет Гертье столь далеко и столь надолго, что она больше не причинит ему вреда. Ведь в Голландии существовали заведения, своего рода исправительные дома, где принудительно содержались женщины, которых общество считало психически неуравновешенными. Не прошло и года, как бедная Гертье оказалась в таком исправительном приюте, Доме прях, Спинхёйсе, в Гауде. Почему ее поместили в приют в другом городе, остается неясным. Рембрандт заплатил Корнелии Янс, чтобы та доставила Гертье в Гауду, и передал около ста сорока гульденов, сумму, которую требовалось внести за «помещение под стражу» в исправительном доме; не исключено, что так Рембрандт надеялся сделать более убедительным свидетельство о недееспособности Гертье, выданное амстердамскими властями.

Возможно, во всей этой истории было какое-то зерно истины. В одном из нотариальных протоколов, засвидетельствовавших, что Гертье поручила брату вести дела от ее имени, содержится упоминание о «allercrachtigster forme», «самых резких выражениях», в которых Гертье заявила, что не намерена мириться с чинимой ей несправедливостью. Поэтому нельзя исключать, что ее обида на Рембрандта могла подтолкнуть ее к каким-то насильственным действиям. Однако Спинхёйс не ведал

жалости, там все пронизывал запах щелока и горохового пюре, там содержались по большей части блудницы и бродяжки, там царил нестерпимо суровый режим, там падших женщин подвергали моральным и физическим наказаниям, заставляя их прясть, пока у них не онемеют пальцы. А за работой следовали безжалостные и нескончаемые проповеди, молитвы, чтения Священного Писания, призванные каленым железом выжечь пороки в душах грешниц и очистить их тела.

Вот что пришлось в течение пяти лет выдерживать Гертье Диркс, безрассудно дерзнувшей помериться силами с великим амстердамским мастером. Но даже такой срок заключения показался Рембрандту недостаточно долгим. Он во что бы то ни стало хотел добиться, чтобы она исчезла по крайней мере на *одиннадцать* лет и не напоминала ему о его жестокости. И тут он просчитался. В один прекрасный день, после того как Гертье уже поместили в Спинхёйс (скорее всего, в 1651 году), он послал свое доверенное лицо, мясничиху Корнелию Янс, в Эдам, к близким Гертье; ей надлежало встретиться с крестной матерью, кузиной Гертье и еще с двумя ее приятельницами, вдовами. Если Рембрандт принял столь решительные меры, то, видимо, он действительно был убежден, что Гертье психически неуравновешенна и что хорошо знавшие ее до переезда в Амстердам будут готовы это подтвердить. Возможно, он также полагал, что его имя, влияние и богатство вызовут у вдов столь благоговейный трепет, что они беспрекословно подчинятся любым его требованиям. В таком случае он совершил серьезную ошибку. Вдовы-тезки (Трейн Якобс и Трейн Аутгер, вдова резника) не только отказались помочь ему и продлить срок заключения Гертье, но и были потрясены, узнав, какая судьба выпала ей на долю. В 1655 году младшая из них, Трейн Якобс, надумала отправиться в Гауду и добиться освобождения Гертье. Поскольку Амстердам оказывался у нее на пути (а Трейн добиралась в Гауду, судя по всему, на барже), она, чтобы избежать обвинений, будто она предпринимает какие-то шаги у него за спиной, решила встретиться с Рембрандтом и открыто объявить ему о своем намерении. Нетрудно догадаться, что это кончилось плохо. Впоследствии, давая перед харлемским нотариусом показания в пользу Гертье, Трейн Якобс подробно описала, как художник угрожал ей, тыча в нее пальцем, и предупреждал, что она раскается, если посмеет осуществить задуманное[583].

«Вот еще одна назойливая, дерзкая старая карга!» – подумал Рембрандт и спешно принялся за письма магистратам Гауды, настаивая, что Гертье нельзя выпускать из исправительного дома,

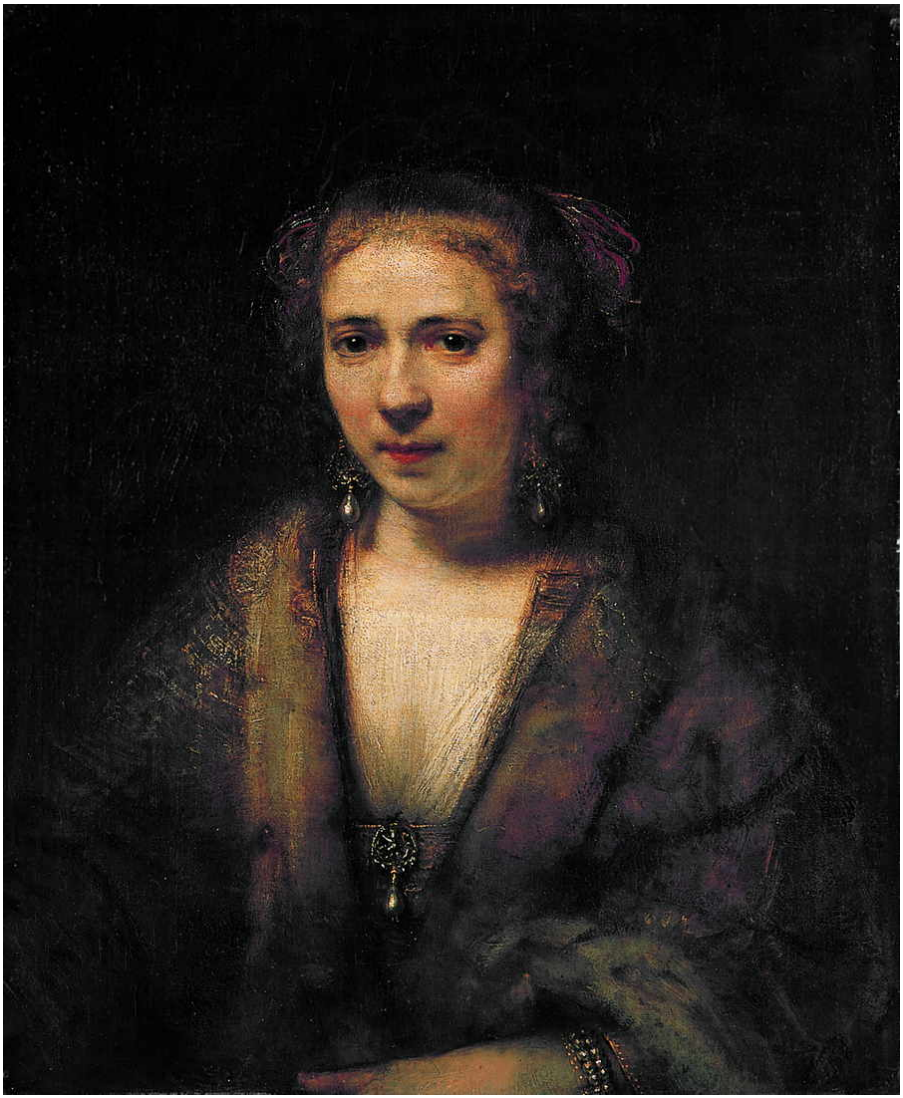
пока ее брат Питер не вернется из плавания, снаряженного Ост-Индской компанией. Однако к февралю 1656 года, почти наверняка благодаря вмешательству Трейн Якобс, режим содержания Гертье в Спинхёйсе смягчили настолько, что она смогла прийти к нотариусу и лишить брата-изменника права представлять ее интересы. А весной того же года, с «превеликим трудом», как она выразилась, добрая Трейн сумела убедить гаудских магистратов и попечителей Спинхёйса выпустить Гертье на свободу.

В это время Рембрандт и сам испытывал серьезные финансовые трудности и даже не смог выплатить Гертье ежегодную сумму, которую обязался выдавать согласно условиям их судебного соглашения 1649 года. Отныне его пленница превращалась в его заимодавца. Без сомнения, Гертье, здоровье которой пошатнулось за годы, проведенные в Спинхёйсе, предпочла бы, чтобы любой моральный ущерб ей возместили деньгами. Впрочем, говорить об этом было уже поздно: Рембрандт погружался в пучину долгов и несчастий, а Гертье умерла во второй половине 1656 года, так и не узнав о разорении и позоре художника.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в рабочем балахоне. Ок. 1656. Коричневая бумага, перо коричневым тоном. Дом-музей Рембрандта, Амстердам

А что же Хендрикье Стоффельс, сменившая Гертье в постели Рембрандта? Если звезда Гертье закатилась, то звезда Хендрикье, напротив, засияла ярко. Она заняла прочное положение любовницы величайшего живописца Амстердама, воспеваемого

такими поэтами, как Ян Вос и Ламберт ван ден Бос. Дом заполняли до потолка ученики, статуи, картины, диковинное оружие, чучела животных и птиц. К Рембрандту беспрестанно являлись важные влиятельные лица. Подрастал Титус, пригожий мальчик, похожий на мать, с такими же, как у нее, золотисто-каштановыми кудрями. Даже притом что по Амстердаму рыскала чума, война с Англией оборачивалась для Голландии поражениями, рыночные торговки сетовали на тяжелые времена, художник негодовал на непомерные расходы, а у него и у его домочадцев раскалывалась голова от нескончаемого стука молотков, доносившегося из строящегося по соседству дома минхера Пинту, – разве она, дочь сержанта, могла не чувствовать себя счастливой, благословлять судьбу и просить прощения у тех, кого она невольно обидела выпавшей ей удачей?

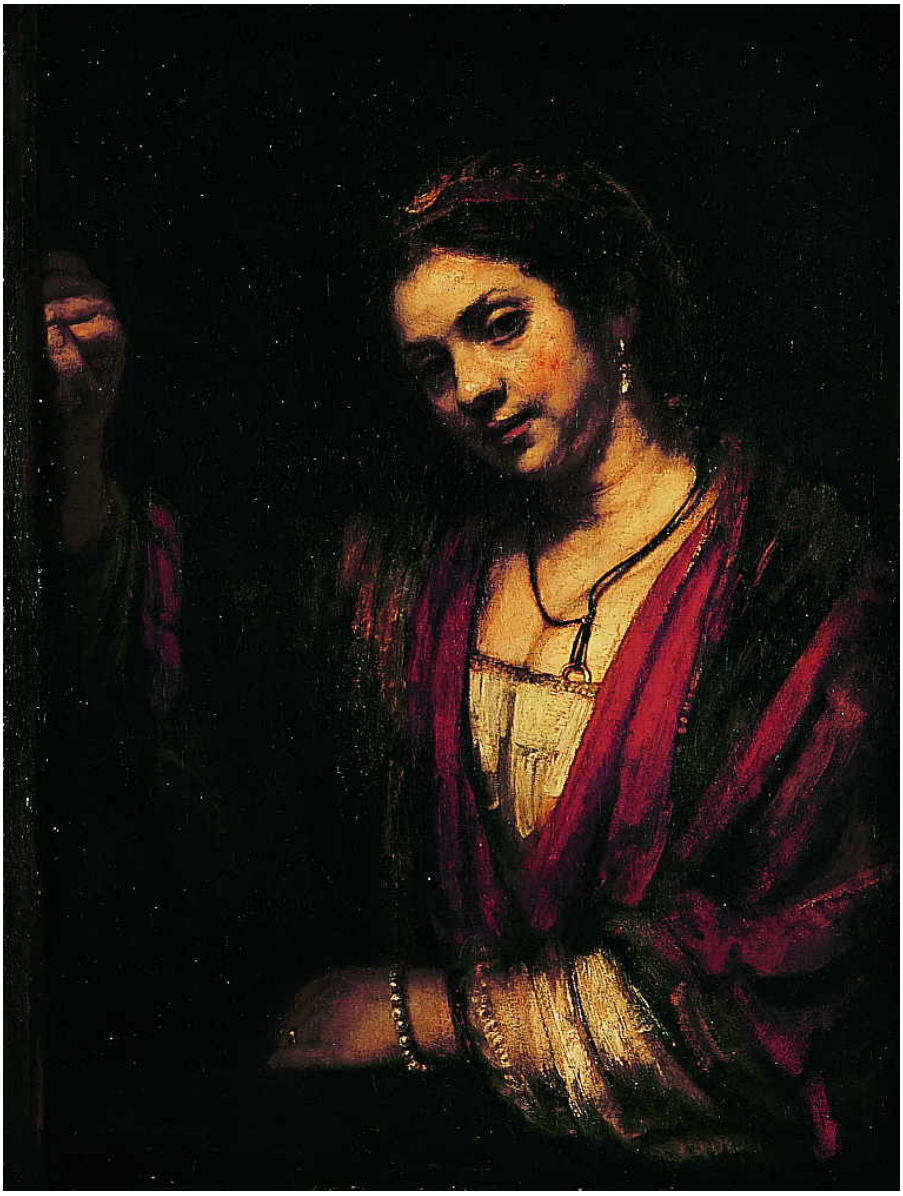


Рембрандт ван Рейн. Хендрикье Стоффельс. Ок. 1655. Холст, масло. 72 × 60 см. Лувр, Париж

Конечно, досужие кумушки судачили, что она-де – падшая женщина, отдавшаяся низкому и бесчестному развратнику Рембрандту. Однако до 1654 года она могла позволить себе не замечать их ядовитых сплетен. Но потом Хендрикье забеременела, и вскоре даже самые широкие юбки уже не могли скрыть ее положение от благочестивых моралистов. В июне, на пятом месяце беременности, она получила повестку, в которой значилось, что ей надлежит предстать перед церковным советом по обвинению в том, что она-де «живет во грехе с художником Рембрандтом» («in Hoererij verloopen met Rembrandt de schilder»)

[584]. Рембрандту прислали такой же вызов для выговора и внушения, но, когда стало известно, что он уже не посещает службу в реформатской церкви, никакие попытки призвать его к ответу более не предпринимались. Хендрикье не столь повезло. Ей передали еще две повестки, живот ее еще вырос, и в конце концов она, собравшись с духом, явилась перед церковным советом 23 июля 1654 года. Там на нее обрушили обычные в таких случаях потоки обвинений в самых черных грехах, обрисовали перед нею всю глубину ее падения и позора, призвали ее покаяться в собственном распутстве и, наконец, официально запретили ей причащаться в кальвинистской церкви[585]. Неизвестно, испытывала ли она угрызения совести, но три месяца спустя родила дочь, которую 30 октября в честь матери Рембрандта окрестили Корнелией в церкви Аудекерк, где была погребена Саския. И в отличие от двух своих тезок, эта Корнелия выживет.

Хотя не существует ни одного документально засвидетельствованного портрета Хендрикье, в 1654–1656 годах она совершенно точно позировала ему четыре-пять раз обнаженной и полуодетой: на картинах этого периода неоднократно запечатлены ее полное овальное лицо, темные глаза с тяжелыми веками, грациозное, несмотря на широкие плечи и пышные формы, тело. Героини по крайней мере трех из этих картин: «Вирсавии в купальне» из Лувра, написанной на дубовой панели «Купающейся Хендрикье» из Лондонской национальной галереи и «Женщины у открытой двери» из Берлина – помещены в некоей двусмысленной области между соблазном и невинностью. Подобный сюжет Рембрандт уже исследовал в 1640-е годы, когда писал служанок. Однако благодаря новой модели, Хендрикье, этот цикл картин превратился в своеобразное размышление на тему близости.



Рембрандт ван Рейн. Женщина у открытой двери. Ок. 1656. Холст, масло. 88,5 × 67 см. Картинная галерея, Государственные музеи, Берлин

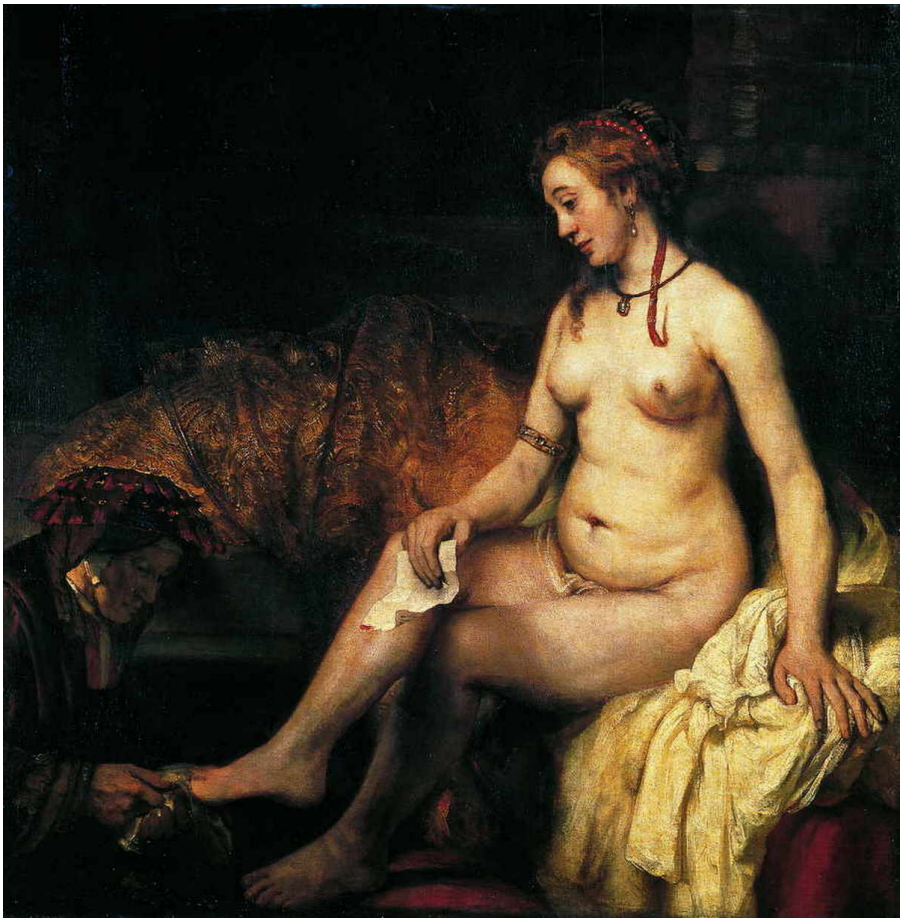
Это касается даже того полотна, в котором наиболее сильно ощущается историческое начало, то есть «Вирсавии». Ведь хотя Рембрандт не стал показывать Хендрикье откровенно беременной и, возможно, начал картину, датированную 1654 годом, еще до того, как ее тело начало округляться, каждый, кто видел этот шедевр, понимал, сколь роковую роль беременность играла в

истории Давида и Вирсавии, излагаемой во Второй книге Царств. Рембрандт объединил два момента, следующие в Библии друг за другом, сжав ход повествования. Вирсавия застигнута в минуту горестных раздумий, она сидит, слегка опустив голову, держа в руке письмо царя Давида, которым тот призывает ее в свои чертоги, как она догадывается, не просто для августейшей аудиенции. Трагизм ее положения заключается в том, что ей предстоит выбирать, нарушить верность своему царю или своему супругу Урии Хеттеянину. Однако, столь детально изображая ее прекрасное тело, Рембрандт опять-таки намекает, что зритель запятнал себя жадным вуайеризмом в не меньшей степени, чем царь Давид, подглядывавший за Вирсавией с кровли дворца. За двадцать лет до появления этой картины Рубенс изобразил Елену Фоурмент точно так же, за омовениями (ее грудь, лядвеи и ноги обнажены), готовящейся принять царское послание из рук чернокожего пажа. Однако выражение лица рубенсовской Вирсавии более пристало кокетке, а не страдалице, приносящей жертву. Написав свою жену так, словно она ожидает назначенного свидания с возлюбленным, Рубенс на самом деле следовал иконографической традиции, которая предписывала изображать Вирсавию соблазнительницей, коварно замышляющей супружескую измену. А ученик Рембрандта Виллем Дрост, показавший Вирсавию полуобнаженной, в блеске холодного великолепия, подобно предлагающей себя куртизанке, продемонстрировал, что эта традиция, отличающаяся более грубой чувственностью, не вышла из моды в середине XVII века.

Напротив, самая прекрасная обнаженная во всем рембрандтовском творчестве и, более того, *последняя* обнаженная в его живописи предстает вместилищем непритворного страдания. В 1640-е годы он исполнил версию того же сюжета значительно меньшего масштаба и, самое главное, в совершенно ином эмоциональном ключе. Улыбка на лице этой белокурой Вирсавии, больше напоминающей героинь Рубенса, говорит о неприкрытом соучастии в прелюбодействе. Такое выражение лица может быть свойственно жестокой кокетке с недвусмысленным, призывным взглядом. Однако Вирсавию 1654 года гнетут печальные мысли, и если линии ее тела, приводящие на память безмятежность и безучастность классических фризов, свидетельствуют о фатализме, то в ее взоре читаются сомнения и скорбь. Рембрандт сочетает на картине разные манеры письма, комбинируя гладко и плавно выписанные фрагменты с быстрыми, взволнованными мазками, а прозрачные прохладные тона – с мягкими и теплыми, заимствованными у венецианцев. А еще эта картина полна многозначительных контрастов, например между

пышным одеянием из золотистой парчи, написанным густыми мазками желтой охры и черного и символизирующим ее будущую судьбу – стать супругой царя, и белоснежной рубашкой той невинности, которую ей предстоит утратить; между ее собственной доверчивой, ланьей прелестью и всезнающим, погруженным в тень лицом старой служанки, которая омывает ей ноги.

Беременность Вирсавии стала позорным пятном. Ведь, едва узнав, что она ждет ребенка, Давид изо всех сил пытался убедить Урию разделить ложе с женой, чтобы скрыть последствия собственного прелюбодеяния. К сожалению, Урия оказался не только идеальным мужем, но и еще более образцовым патриотом и не согласился вернуться домой, пока не решен исход битвы, в которой он сражался за царя. Поняв, что тактика «сексуальных уловок» не возымела успеха, царь Давид прибегает к запасному варианту и направляет Урию в самое опасное место боя, где его ждет неминуемая смерть. После гибели Урии и положенного траура Давид берет Вирсавию в жены, однако, как кратко, но грозно сказано в Библии, Давид сотворил «зло в очах Господа»[586]. Пророк Нафан упрекает Давида в совершенных злодеяниях, предупреждает, что отныне «не отступит меч от дома [его] вовеки», и предрекает, что, хотя царь не заплатит за свой грех жизнью, дитя, рожденное от этого беззаконного союза, умрет.



Рембрандт ван Рейн. Вирсавия в купальне. 1654. Холст, масло. 142 × 142 см. Лувр, Париж

За два года до «Вирсавии в купальне» Рембрандт, явно не в силах забыть об этом библейском сюжете, исполнил один из самых своих пронзительных и лаконичных офортов, изображающий коленопреклоненного царя Давида за молитвой. В Библии говорится, что Давид постился, моля Господа пощадить его новорожденного сына (но тщетно, так как дитя умерло, прожив всего семь дней), и, «уединившись… лежал на земле». Однако Рембрандт часто отходил от строго дословного воспроизведения Священного Писания ради передачи глубинного смысла того или иного фрагмента, как он его понимал. Офорт был вырезан в том же году, что и гравюра «Het Ledikant», и повторяет ее центральную деталь – постель с поднятым пологом и открытым, завлекающим взгляд зрителя внутренним пространством – аллюзию на сексуальный акт. На офорте Рембрандта терзаемый угрызениями совести царь, лицо которого

погружено в глубокую тень, кается на том самом месте, где совершил прелюбодеяние, а значит, художник отсылает здесь к истории Вирсавии. Собранный складками и возложенный на столбик кровати полог словно напоминает о его прегрешении, пока он молит Господа сохранить жизнь его ребенку. Важно, что он преклоняет колени между двумя эмблемами своей священной истории – арфой и книгой. Арфа играла особую роль в протестантской Голландии, где псалмы составляли основную часть литургии и исполнялись во время каждой воскресной церковной службы, будучи формой наиболее непосредственного обращения прихожанина к Творцу[587].

Рембрандт ван Рейн. Царь Давид за молитвой. 1652. Офорт. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

«Вирсавии» свойственна глубоко созерцательная самоуглубленность, хотя она написана в том же формате, что и исторические полотна 1630-х годов с их бурной жестикуляцией, энергичным действием и несдерживаемыми чувствами. Эмоциональным и композиционным центром картины предстает письмо, возвещающее судьбу не только самого Давида, но и всего Иудейского царства. Тяжкие последствия, которые подобная

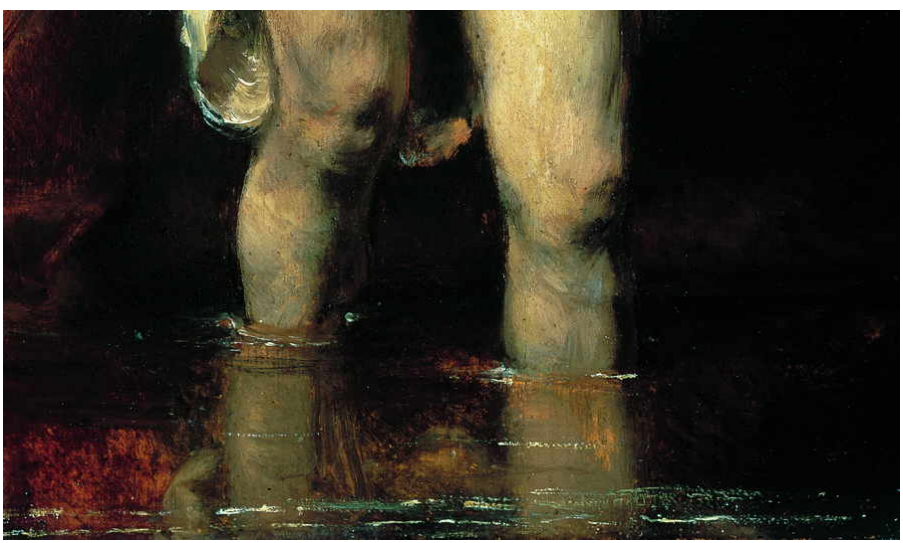
любовная история могла иметь для политической истории сынов Израилевых, не ускользнули от внимания голландцев, ведь собственные поэты и проповедники не случайно постоянно сравнивали их с избранным народом, благополучие которого бдительное Провидение бережет при условии, что он повинуется Господним законам. Провозвестник несчастья – письмо Рембрандт изображает особенно тщательно, в том числе показывая его загнувшийся уголок, а на нем – неразборчивые, как это обычно бывает у Рембрандта, строки, начертанные рукой царя, и легкую тень, которую оно отбрасывает на бедро Вирсавии. Однако Вирсавия запечатлена не в момент чтения. Она уже слишком хорошо знает, о чем идет речь. Поэтому она устремляет взор поверх Давидова послания, на служанку, омывающую ей ноги. Однако и эта, казалось бы, анекдотическая деталь насыщена трагическими смыслами, и Рембрандт делает все, чтобы мы их заметили. Ведь в Библии говорится, что Давид возлежал с Вирсавией, «когда она очистилась от нечистоты своей», иными словами, совершила ритуальное омовение после месячных[588]. Поэтому на самом деле на глазах Вирсавии очищение превращается в осквернение, а подтверждая свою супружескую чистоту, она готовится совершить супружескую измену. Неудивительно, что взор ее кажется сосредоточенным и вместе с тем смятенным, нежные губы чуть приоткрыты, словно вот-вот задрожат, а брови едва заметно сведены, будто она сдерживает подступившие слезы.

Однако, изображая Хендрикье возле вод вины, Рембрандт одновременно показывает ее входящей в воды невинности, разумеется неполной, ведь на берегу рядом с его необычайно прекрасной «Купающейся Хендрикье» (с. 706) лежит то же тяжелое и пышное золотисто-пурпурное покрывало, что и у Вирсавии. А сочетание низко вырезанного декольте, обнажающего нежную ложбинку между грудями, и рубашки, высоко поднятой над глубокой тенью, которая лежит на ее бедрах и лоне, и словно отчасти скрывающей эту тень, создает в этой картине атмосферу могущественной, хотя и нежной чувственности. Судя по всему, картина, столь же исполненная сердечности и тепла, сколь и смелости, была написана Рембрандтом для себя и для Хендрикье, в ней он воспевал их близость, подобно тому как Рубенс делал это в «Шубке» (с. 579), с которой «Купающуюся Хендрикье» часто сравнивали[589]. Однако на самом деле именно те черты, что в корне отличают картину Рембрандта от панели Рубенса, и сообщают ей силу откровения. Елена Фоурмент является зрителю в пространстве то ли Овидиева мифа, то ли спальни своего мужа; при этом она старательно позирует, хотя и испытывая очевидную

неловкость. Это Рубенс решает, в какой степени ей надлежит предстать женой, а в какой – богиней, он играет с ее смятением, эротически наслаждаясь тем, как скользит черный мех по ее опаловой, сияющей коже. Она принадлежит ему, а значит, он вправе изображать ее как пожелает, взирать на нее, как ему заблагорассудится, ее тело в его власти. Фетишизируя свою возлюбленную, он, словно страстными поцелуями, осыпает изысканными мазками объект своего желания, детально выписывая ее груди, ее полные ноги, ее чувственные губы и блестящие глаза.

Рембрандт ван Рейн. Купающаяся Хендрикье. 1655. Дерево, масло. 61,8 × 47 см. Национальная галерея, Лондон

Однако купающаяся Хендрикье *не* смотрит на Рембрандта. Он восхищается ею явно не потому, что может обладать ею, у него вызывает восторг ее самообладание; наблюдая за ней украдкой, он застает ее полностью погруженной в себя. Интерпретации, основанные на буквальном прочтении картины как конкретного эпизода совместной их жизни, склоняются к тому, что Хендрикье пробует воду или, скорее, дно, боясь оступиться. Возможно, Рембрандт действительно хотел внести нотки осторожности в восхитительно неосторожный по своей природе акт творчества. Впрочем, более вероятно, что Хендрикье с едва заметной улыбкой, чуть тронувшей ее губы, глядит на отражение собственного тела в зеркальной водной глади и что ей дано увидеть его сокровенные глубины, таимые подчеркнутой кромешно-черной тенью за краем ее рубашки. Наиболее хитроумно выстроенный фрагмент картины – тот, где прямо над уровнем воды виднеются икры Хендрикье, окруженные разбегающейся, почти неразличимой рябью, где эта дрожь водной поверхности передана тонкими штрихами однородных свинцовых белил и где отражения ее ног написаны прозрачными мазками охры и красной земли.



Рембрандт ван Рейн. Купающаяся Хендрикье (фрагмент)

Вся картина производит впечатление удивительно непринужденного синтеза твердых, прочных форм и создающей их живописной манеры, быстрой, плавной и прозрачной. Кажется,

что этот небольшой шедевр написан стремительно, для его насыщенной имприматуры выбран теплый желтовато-коричневый тон, различимый по нижнему краю рубашки, а вдоль выреза, в глубине правого рукава и в столь важных тенях на локте, на бедре и под подбородком виднеется подмалевок, выполненный углем. Затем Рембрандт наложил верхний слой краски густыми, плотными мазками, часто в технике алла прима; раз за разом он глубоко окунал кисть в свинцовые белила, добавив чуть-чуть черного или охры там, где хотел подчеркнуть ниспадающие складки рубашки, которые повторяют очертания шеи и груди, освещенные и едва намеченные слева, прочерченные широкими темными линиями справа. На картине можно заметить множество точных и трогательных деталей: длинный локон, прильнувший к ее шее, слегка отливающий маслянистым блеском лоб, крошечный блик света на ее правом верхнем веке. Есть и фрагменты, по которым Рембрандт, судя по всему, прошелся как ураган: это белое пятно на ее рукаве и прежде всего ее правая рука, написанная сухой кистью, оставившей на доске густой слой краски, настолько свободными, широкими мазками, что многие поколения ценителей живописи предполагали, будто картина в этих местах повреждена.

Достаточно взглянуть на знаменитые руки персонажа на «Портрете Яна Сикса», написанном Рембрандтом годом ранее, чтобы убедиться в обратном. Ведь в обеих картинах, может быть особенно в «Купающейся Хендрикье», Рембрандт начинает делать что-то поразительное и трогательное в своей оригинальности. Он изобретает «антипозу», сознательно разлагая на элементы целостное, создающее иллюзию единства изображение, не скрывая, а скорее обнаруживая присутствие творящей руки художника. Более того, он прибегает к такой технике именно в тот период, когда его современники, включая вернувшегося в Амстердам и наконец-то добившегося процветания Яна Ливенса, а также его бывших учеников, например Бола и Флинка, используют все более и более *утонченные* приемы и тяготеют к плавной, гладкой, «лаковой» манере письма, словно растворяя руку художника в изображении, будь то портрет или историческое полотно.

Иными словами, в моду входили пышность, изобилие и фотографически точная «объективность»: отчетливая линия, яркий свет, гладкая отделка. Рембрандт же все более тяготел к эскизной и незавершенной, размытой, прерывистой линии, мерцающему свету и откровенно не оконченной, на взгляд зрителя, отделке. Разумеется, поздний Тициан также вызывал восторг тем равнодушием, которое испытывал к плавному,

«лаковому» стилю, предпочитая в конце жизни нарочито неровную манеру. Однако стиль позднего Рембрандта, предвосхищаемый тем расплывчатым «пятном», которым он награждает Хендрикье вместо левой кисти, имеет мало или совсем ничего общего с воздушной, туманной и лирической атмосферой венецианского мастера, хотя Рембрандт и восхищался им, возможно, вплоть до обожания. Рембрандтовы вязкие кляксы и легкие мазки, «тычки» кистью, жертвующие четко очерченной формой ради некоей разновидности барочного акционизма, в энергичной, экспрессивной манере намеренно подчеркивающей взмах руки художника или движение его кисти, решительно ничем не обязаны никаким «правилам искусства» и никакому предшественнику. Не был поздний стиль Рембрандта и извращенно *старомодным*, как полагают некоторые искусствоведы, что любопытно, никогда не указывающие, какому именно художнику или направлению прошлого Рембрандт якобы подражал. Несомненно, Рембрандт *интересовался* Античностью, древностями и руинами, но это вовсе не означает, что его собственной манере свойственна сентиментальная ностальгия по прошлому. Предположить, будто Рембрандт все заимствовал у почтенных предшественников, могут только ученые мудрецы, тяготеющие к безумным и замысловатым гипотезам, выдуманным исключительно ради сенсационности. На самом деле истина куда проще. Ее интуитивно ощущали целые поколения восхищенных поклонников, и заключается она в том, что эксперименты Рембрандта с красками были в самом глубоком смысле этого слова бунтарскими, инстинктивными и свободными, то есть творческими.

Рембрандт ван Рейн. Сидящая обнаженная. 1658. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Рембрандт ван Рейн. Сидящая обнаженная в чепце. 1658. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Рембрандт ван Рейн. Полуобнаженная женщина, сидящая у печи. 1658. Офорт. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Переживая некий внутренний перелом, Рембрандт обратился не только, как считает большинство искусствоведов, к философским и духовным исканиям, а к материальной и понятийной природе сотворения предмета искусства и вступил в область, о которой его современники даже не подозревали и куда тем более не пытались проникнуть. Например, ни одному художнику до Курбе и Дега не приходило в голову сделать сюжетом картины *само* позирование обнаженной натурщицы. В цикле удивительных офортов, выполненных во второй половине 1650-х годов, Рембрандт изобразил своих моделей не в процессе превращения в нимф или богинь и не обнажившимися, чтобы доставить эротическое наслаждение лицемерному зрителю, а

посадив их возле «теплых печек», которые описывает Хогстратен в своих мемуарах о пребывании в мастерской Рембрандта. Рембрандт зарисовал позирующих ему натурщиц именно в той обстановке, в какой они находились в момент сеанса, и вовсе не для того, чтобы запечатлеть бытовую картинку. Он создавал новый жанр, персонажи которого напоминали образы «кружевниц» или «прях». Как это ни парадоксально, показывая своих героинь полуобнаженными, еще не снявшими чепца и не спустившими юбок, и озябшими, Рембрандт совершенно сознательно освобождает их из-под власти искусства, готового превратить их тела в свою собственность, объект репрезентации. Вместо того чтобы сделать их пассивным предметом, преображающимся в процессе великой творческой метаморфозы, как, например, служанка по имени Трейн – в богиню Диану, Рембрандт возвращает своим натурщицам их телесную реальность, дает зрителю понять, что они озябли и покрылись мурашками, несмотря на близость теплой печки, что у них затекли руки от неудобного положения. Почти все натурщицы повторяют позу Вирсавии, словно пришли на репетицию в надежде получить эту роль. Взятые вместе, офорты не просто обнажают неидеализированные тела моделей, но и приоткрывают завесу над творческим видением Рембрандта, усложняющимся и совершенствующимся по мере того, как он ощупью прокладывает путь от гравюры к картине. Однако в конечном счете он одержим не сходством амстердамской плоти и библейской героини, а их очевидным различием.

Рембрандт ван Рейн. Хендрикье в мастерской художника. Ок. 1654. Бумага, перо, кисть светло– и темно-коричневым тоном, белила. Музей Эшмола, Оксфорд

Именно это *нежелание* Рембрандта видеть в них предметы искусства столь раздражало и смущало многих критиков на протяжении XVII–XX веков. Так, Кеннет Кларк, говоря о плотной, приземистой женщине, которая на офорте 1658 года опустила ноги в пруд или в реку, употребляет выражение «готическая нескладность старого тела», ведь она совершенно не напоминает традиционную ренессансную или античную обнаженную[590]. Гипотеза Кларка, согласно которой Рембрандт запечатлел «упрямую, словно старая лодка, несокрушимую форму»[591], больше говорит о его собственной брезгливости или о хорошем знакомстве с различными образцами плавучих средств, чем с неидеализированным нагим телом, ведь изображенная на офорте совершенно не похожа на престарелую матрону, которую, по

мнению Кларка, Рембрандт делает объектом сострадания или нескромного любопытства. Предполагается, что Старый Мастер не имеет права давать образцы для подражания таким, как Фрэнсис Бэкон или Люсьен Фрейд.

Но дело просто в том, что Рембрандт не может и не стремится разделять царство высокого искусства и низменную сферу физической, ощущаемой кончиками пальцев жизни, как того требуют своды художественных правил. *Полу*нагая женщина, разбросавшая вокруг себя снятые одежды, не может считаться обнаженной, а значит, ее изображение в этом временном, переходном состоянии поневоле должно смущать или казаться непристойным. Однако Рембрандт умел не просто непрерывно пересекать границу между искусством и повседневной жизнью, но и сделать из этого «странствия» восхитительно насыщенный смыслами сюжет, как свидетельствует чудесный рисунок, хранящийся в оксфордском Музее Эшмола. На нем запечатлена мастерская художника на первом этаже его дома, а сам он представлен своим непременным атрибутом – высоким мольбертом, помещенным слева. Комната почти полностью погружена в тень, свет струится лишь из верхней части окна, занавес на нем поднят и закручен на карниз. Свет падает почти исключительно на голову и обнаженную спину модели, Хендрикье, хотя его маленький лучик играет на ее коленях и на краю стопок бумаги – рабочего материала Рембрандта, разложенной там и сям в комнате. Но Хендрикье, как она показана на рисунке, – не просто объект созерцания для художника. Многое в комнате напоминает о ее физическом присутствии. Нижняя часть ставен затворена, чтобы создать более направленный источник света, но, возможно, и для того, чтобы скрыть ее от любопытных глаз. Она сидит у камина, чтобы не замерзнуть, и ее поза: склоненная спина, широкие плечи, чепец на голове, спущенная до талии рубашка, неснятая юбка, рука, схватившаяся за край стула, – свидетельствует, что перед нами не столько натурщица, сколько женщина. Не просто женщина, но мать. Ведь Рембрандт, удивительным образом демонстрируя нерасторжимую связь жизни и искусства, одним и тем же тростниковым пером обводит *два* предмета, помещенные на столе: это слегка приподнятая и выпуклая крышка ящика для рисовальных и гравировальных принадлежностей слева и маленькая колыбелька с откинутым пологом справа, совсем крохотная, подходящая лишь для новорожденного младенца, то есть для дочери Рембрандта и Хендрикье Корнелии, только что появившейся на свет. Значит, Хендрикье спустила рубашку и для того, чтобы стать одновременно матерью и натурщицей, кормить

дочь грудью и позировать. В этой маленькой комнатке текут не только чернила, но и молоко.

Можно ли представить себе другого художника XVII века, который бы изобразил самую теплую и сокровенную семейную сцену в интерьере собственной мастерской? Бернини? Веласкеса? Вермеера? Ван Дейка? Гверчино? Гвидо Рени? Пуссена? Впрочем, одно исключение, пожалуй, все-таки есть, если вспомнить голенькую младенческую попку на коленях у матери. И написал его бесконечно привязанный к жене плодовитый отец семейства Рубенс.

Глава одиннадцатая
Цена живописи

I. Перчатка на руке

В конце 1640-х годов Филипс Конинк, одаренный, слегка чудаковатый пейзажист, стал писать панорамные ландшафты, деля холсты пополам на равные горизонтальные доли земли и неба. Конинк женился на сестре одного из учеников Рембрандта, Абрахама Фюрнериуса, и, хотя сам он никогда не числился в мастерской Рембрандта, его явно поразили такие гравюры Рембрандта, как «Поместье взвешивателя золота», на которой взору созерцателя представало широкое пространство, испещренное полосами света и тени. Впечатлительный и целеустремленный, Филипс Конинк начал писать в такой манере и оставался верен ей на протяжении следующих десяти лет, а почти все его панорамы, созданные в это время, кажутся сшитыми из узких лент тьмы и блеска, размещенных на холсте. Его пейзажи имели успех и, во всяком случае, принесли ему достаточный доход, позволивший приобрести и возглавить судоходную компанию, барки которой курсировали между Амстердамом и Роттердамом, по пути заходя в Лейден; иными словами, его лодки двигались по его пейзажам. Сельская Голландия, запечатленная на полотнах Конинка, с узкими, точно проложенная колея, параллельными рядами польдеров, выглядит одновременно знакомой и фантастической, провинциальной и грандиозной, именно такой, каким хотел видеть свое отечество, «vaderland», голландский патрициат в середине века. В 1657 году Конинк женился снова, на женщине по имени Маргарита ван Рейн.

В конце сороковых – начале пятидесятых годов XVII века в голландской истории столь же неумолимо чередовались мгновения блеска и мрака. В Мюнстере наконец был подписан мирный договор между Испанией и Голландской республикой, положивший конец конфликту, который длился восемьдесят лет, а начался разрушением образов в Антверпенском соборе в 1566 году. Если бы Рубенс дожил до этого заключения мира, представлявшегося ему столь желанным, то был бы одновременно обрадован и огорчен его условиями. Фламандские художники наконец-то смогли свободно пересекать границу, а некоторые из них, например Якоб Йорданс и Арт Квеллин, быстро получили

важные заказы в Голландской республике. Однако Мюнстерский договор также похоронил мечты Рубенса о повторном объединении всех прежних семнадцати провинций Нидерландов. Культурная граница между северными и южными территориями, и всегда-то проницаемая, ныне буквально растворилась. Но политическая и военная границы сохранились. Католический юг и протестантский север окончательно обрели облик совершенно разных государств, во многих отношениях непримиримых. А когда в 1815 году была предпринята попытка объединить их в одно Королевство Нидерландов со столицей в Брюсселе и под властью принцев Оранских, этот союз просуществовал всего пятнадцать лет.

Однако в 1648 году жители Амстердама ликовали. Заключение мира праздновали пирами и парадами, фейерверками, показательными стрельбами и барабанной дробью. На площади Дам был заложен фундамент новой ратуши из белого бентхаймского песчаника, поскольку прежнее здание в готическом стиле стало казаться устаревшим и нелепым для города, притязавшего на имя нового Тира. Во влажную землю забили первую партию деревянных свай, упрочив основание будущей ратуши. Впоследствии количество свай вырастет до тринадцати тысяч пятисот. Найдется ли на свете хоть что-то, что было бы не по силам Амстердаму? Есть ли хоть одно место, куда не доплывут его корабли? Существует ли в мире хоть что-нибудь, чего не могут предложить амстердамские рынки? В том же 1648 году Бартоломеус ван дер Хелст, наиболее востребованный амстердамский автор групповых портретов, написал огромную картину, на которой запечатлел не менее двадцати пяти арбалетчиков из роты городской милиции, пирующих в своем зале собраний 18 июня. Они осушают бокалы и наслаждаются, торжествуя мимолетный триумф, их лица раскраснелись от вина и победного самодовольства. Сверкающую серебряную посуду украшают виноградные листья; прапорщик, изображенный в центре, развязно облокотился на стол. Справа от него капитан Корнелис Витсен, в шляпе с пышными перьями, принимает прочувствованные поздравления от своего лейтенанта. Витсен, которому предстоит сыграть немаловажную роль в печальной судьбе Рембрандта, самодовольно сияет, сжимая дюжей рукой ножку внушительного гильдейского серебряного рога для питья, на котором изображен небесный покровитель роты святой Георгий. Впоследствии один писатель в весьма нелестной эпитафии назовет Витсена «джентльменом, излишне приверженным виноградной лозе»[592]. И в самом деле, вид у него такой, словно он боится выплеснуть из рога хоть каплю.

Филипс Конинк. Обширный пейзаж с соколиной охотой. Ок. 1650. Холст, масло. 132,5 × 160,5 см. Национальная галерея, Лондон

Летом 1648 года многим действительно показалось, будто Амстердам наконец усмирил грозных драконов, чужеземных и местных. Заключения мира добился не какой-нибудь посланник штатгальтера, а полномочные представители Генеральных штатов, где преобладали делегаты провинции Голландия, и потому патриции – правители Амстердама решили отказаться от большой и требующей немалых расходов постоянной армии, на сохранении которой настаивали принцы Оранские. В Амстердаме такое войско казалось тем более ненужным, что теперь оно состояло преимущественно из иностранных наемников. Жители Амстердама полагали, что могут опустить пики и мушкеты. Еще при жизни Фредерика-Хендрика нежелание Голландии давать деньги на содержание армии заставило штатгальтера сократить ее численность и одновременно ослабило его власть. Потому-то принц и умер в негодовании, завещав эту опасную раздражительность сыну Вильгельму II, унаследовавшему титул в возрасте всего двадцати одного года. Сыну недоставало прагматизма отца. Упрямый и вспыльчивый, Вильгельм не

забывал, какая судьба постигла его тестя Карла I Английского, и решил, что должен нанести противникам упреждающий удар. Он стал грозить Голландии, и в особенности Амстердаму, всевозможными карами, если они и далее будут преследовать политику демобилизации. Когда те в ответ отказались переслать деньги, из которых выплачивалось довольствие солдатам, Вильгельм перешел от угроз к действиям. В 1650 году он повелел взять под стражу и заключить в темницу некоторых наиболее ярых своих противников. Своему родственнику Вильгельму-Фредерику Нассаускому, штатгальтеру Фрисландии, он приказал тайно двинуть войско на Амстердам. Внезапно небеса, столь ясные в 1648 году, затянулись мрачными тучами. Патрициев охватил трепет. Кальвинистские проповедники, неизменно поддерживавшие принцев Оранских, провозглашали, что это Господь наказывает голландцев за то, что те не довели до конца справедливый Крестовый поход против испанского антихриста.

Рембрандт ван Рейн (?). Вид военного лагеря. Ок. 1655. Бумага, тростниковое перо темно-коричневым тоном, кисть серо-коричневым тоном. Британский музей, Лондон

Однако у Иеговы оказалось язвительное чувство юмора. Ночью накануне нападения, назначенного на раннее утро 30 июля, конница Вильгельма-Фредерика заблудилась в тумане где-то на вересковых пустошах в местности Хой. Целый отряд верховых и мушкетеров в доспехах, бестолково топтавшихся в зарослях папоротника, случайно заметил нарочный, доставлявший почту из Гамбурга в Амстердам: он немедля поскакал предупредить горожан и поднял тревогу. Городские ворота тотчас заперли, на бастионы подняли орудия, а городские власти приготовились к осаде. Однако, прежде чем пролилась кровь, сторонам удалось достичь соглашения. Пришлось пожертвовать Андрисом Бикером, с 1620-х годов десять раз избиравшимся бургомистром, а также его братом Корнелисом (их

сместили с высоких постов); кроме того, принцу выдали деньги на содержание милиции. Место изгнанной «Лиги Бикеров» заняли люди, многие из которых в свое время заказывали Рембрандту картины: Николас Тульп, Франс Баннинг Кок, Йохан Хёйдекопер ван Марссевен и не в последнюю очередь братья де Графф. Впрочем, едва ли они впредь станут обращаться к художнику. А памятуя о тех восьми тысячах гульденов, которые ему еще предстояло выплатить за дом, Рембрандт, возможно, начинал жалеть о своей размолвке с Андрисом де Граффом.

Новые правители Амстердама радели о его интересах нисколько не меньше, чем лишенные должностей Бикеры. Их приход к власти был тотчас благословлен несчастьем, которое постигло Оранский дом. В ноябре 1650 года Вильгельм II умер от оспы, оставив свою супругу Марию-Генриетту Стюарт беременной будущим Вильгельмом III, которому суждено было родиться спустя восемь дней, и обрекая династию на неопределенное положение. В Амстердаме никто особо не горевал. Один местный остроумец положил в церковный ящик для подаяний золотую монету, обернув ее в лист с виршами собственного сочинения:

> Принц отдал душу Богу.
> На сирых и убогих я пожертвовал много, —
> Сколь радостны вести,
> Что пришли вместе.

Чтобы заполнить вакуум власти, было созвано Великое собрание, в котором преобладали представители Голландии и которое возглавлял великий пенсионарий Ян де Витт; его отца среди прочих в свое время заключил в тюрьму Вильгельм II. Собрание подтвердило, что полнота власти находится только в руках семи провинций, а пост штатгальтера во всех провинциях, кроме Фрисландии, остается вакантным на неопределенный срок.

Таким образом, начало «эпохи без штатгальтера» было ознаменовано в республике Соединенных провинций внезапными перипетиями, попытками государственных переворотов и ответными ударами. Хотя целые поколения посетителей музеев рассматривали на голландских картинах служанок, складывающих туго накрахмаленное белье, тучных коров, лениво пасущихся на ярко-зеленых лугах, довольных бюргеров, отдыхающих от трудов на окаймленном дюнами морском берегу или прогуливающихся между колосящимися нивами, и полагали, что Голландия середины XVII века была чем-то вроде совершенной буржуазной идиллии, реальность в 1650-е годы выглядела далеко не безмятежной. Едва удалось замирить

старого врага, Испанию, как не замедлили появиться новые. В 1651 году английский парламент принял Навигационный акт, целью которого было лишить Голландию ее первенствующей роли в посреднической морской торговле. Отныне надлежало ввозить в Англию сельдь, макрель и треску только на английских судах. Другие грузы следовало доставлять в английские порты либо на судах, приписанных к порту отправления, либо опять-таки на английских. Чтобы ни у кого не возникло сомнений в серьезности их намерений, английские военные корабли начали нападать на голландские суда. Достаточно было «голландцу» не отсалютовать по всем правилам британским военным кораблям в «британских морях», как его захватывали или топили. В 1651 году английские военные корабли захватили сто сорок голландских торговых судов[593]. Но у парламента были и другие основания для агрессии, скорее политического свойства. В Голландии жили в изгнании вдова и дети Карла I. Обезглавив короля, Кромвель потребовал от Генеральных штатов гарантий, что они не только не предоставят никакой поддержки Стюартам, жаждущим реставрации в Англии, но даже не позволят сделаться штатгальтером ни одному принцу Оранского дома, связанному узами брака со свергнутой английской династией и тем самым являющемуся потенциальным претендентом на британский трон. Кромвель зашел столь далеко, что предложил было голландцам политический союз, некое невероятное подобие Протестантской лиги, охватывающей разделенные морем страны.

Впрочем, Генеральные штаты быстро поняли, что предложение британцев есть подобие вежливого шантажа. Откажитесь от своей политической независимости, и мы оставим в покое ваши корабли. Голландцы осознавали, что на кону принцип «mare liberum» – свободного моря, неограниченных плаваний, неограниченной перевозки грузов, – на котором основано все их национальное благосостояние. Когда у них потребовали поступиться этой свободой, Генеральные штаты выбрали войну. По большей части им пришлось терпеть поражения. Голландские флоты воевали мужественно, однако были слишком рассредоточены, чтобы их орудия могли нанести серьезный урон мощным английским военным кораблям. На протяжении всего 1652 года голландцы беспомощно смотрели (иногда в буквальном смысле слова с берега), как их военно-морской флот сметали огнем, как крупные военные корабли обстреливали, испещряли пробоинами, лишали мачт, топили. В решающей битве при Схевенингене погибли адмирал Мартен Тромп и четыре тысячи моряков, а одиннадцать боевых кораблей были потоплены или захвачены врагами. Жизненно важные

коммуникации и пути снабжения, от которых зависело процветание Голландии, оказались перерезаны, точно вены, и страна стала истекать деньгами. Многие инвесторы в торговых синдикатах почувствовали, что их прижали к стенке. В стране воцарился невиданный экономический спад. Власти ввели дополнительные налоги, чтобы собрать деньги на восстановление основательно потрепанного в боях флота. Сильно подорожали масло, хлеб и пиво. По многим голландским городам, от Дордрехта на юге до Энкхёйзена на севере, прокатились бунты. Заслышав зловещий шум, патриции закрывали ставни или отправлялись в пригородные имения.

Какое-то время голландцы получали только неутешительные вести. В 1653 году благодаря согласованному контрнаступлению голландского флота удалось переломить ход войны, отбив у англичан столько же судов, сколько было потеряно прежде. Но, даже подписав Вестминстерский мирный договор и положив конец морской войне с Англией, голландцы продолжали нести потери иного рода. Бразилия, в свое время захваченная голландцами у португальской короны и обещавшая Вест-Индской компании великие богатства, снова отошла Португалии, когда оттуда отозвали Иоганна-Морица Оранского и его войска. В том же 1654 году чудовищный взрыв порохового склада в Дельфте разрушил всю северо-восточную часть города и в том числе унес жизнь самого талантливого из учеников Рембрандта, Карела Фабрициуса. И, словно бич Божий оставил на спине республики недостаточно рубцов, в середине 1650-х годов на голландские города с почти невиданной прежде яростью обрушилась эпидемия чумы. Родина Рембрандта Лейден потерял за какой-то год четверть населения, а умерший в 1652 году старший брат художника Адриан, возможно, стал одной из жертв этого морового поветрия. В Амстердаме на кладбище картезианского монастыря Картхёйзеркеркхоф рыли все новые и новые могилы для бедных, пока совсем не осталось места, и тогда телеги, нагруженные телами, стали с грохотом выезжать за пределы погоста и Чумного госпиталя в деревни вдоль Амстела и береговой линии бухты Эй.

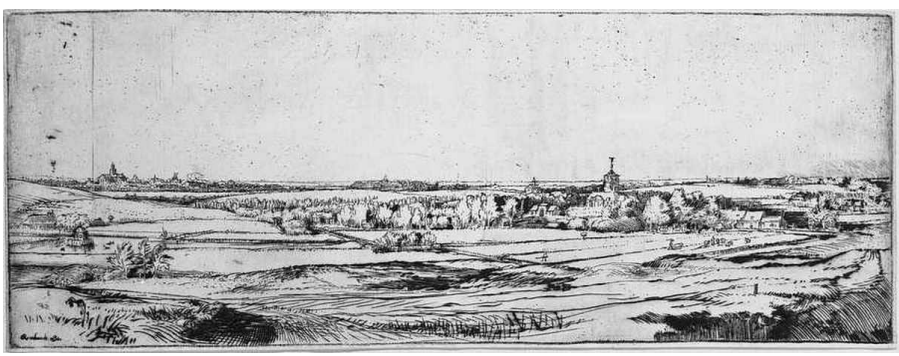
Именно в эти скорбные времена живописная манера Рембрандта стала более созерцательной, изображение на его картинах, будь то портреты или исторические полотна, утрачивает напряженную физическую энергию и обретает философски метафизическую. Разумеется, не стоит думать, будто его выбор сюжета и стиля примитивно отражает мрак, воцарившийся в стране в начале 1650-х годов. Не исключено, что его стали беспокоить бытовые неурядицы, когда в 1651 году

прорвало дамбу Святого Антония, расположенную неподалеку от его собственного дома, и вода хлынула в деревни, находившиеся ниже по течению. Саму Брестрат несчастье пощадило, однако уровень воды в шлюзе Святого Антония в конце улицы повысился, и она, возможно, подмыла фундамент некоторых домов, что и без того часто случалось в пропитанной влагой голландской подпочве. Один из пострадавших домов принадлежал соседу Рембрандта, португальскому еврею Даниэлю Пинту, который торговал с Левантом и купил этот дом у Николаса Элиаса Пикеноя в 1645 году. Чтобы устранить ущерб, Пинту пришлось поднять основание, а поскольку у Рембрандта была с ним общая стена, дому художника тоже потребовалась перестройка[594]. Ремонтные работы, которые обошлись в тридцать три гульдена и бочонок пива, как это обычно бывает, продлились значительно дольше, чем предполагали Пинту и Рембрандт. Стуку молотков и грохоту, казалось, конца не будет. Нервы не выдерживали[595]. Рембрандт и Пинту договорились платить за древесину по отдельности, но в конце концов рассорились с поставщиками и друг с другом, а Пинту даже обратился в суд с жалобой на то, что ему-де предъявили счет за Рембрандтовы бревна[596]. Не только стены, но и вещи в комнатах покрывал слой грязи и пыли. За первые девять месяцев 1653 года Рембрандт не написал ни одной картины и всего одну – за три последних.

Однако сидеть на мели в такое время не стоило. Бывший хозяин дома Христоффел Тейс стал требовать выплаты оставшейся части долга, восьми тысяч гульденов. Рембрандт уже давно просрочил очередную передачу денег. В 1651 году он попытался умилостивить Тейса, выполнив для него один из лучших и наиболее изысканных пейзажных офортов в своей карьере – изображение загородного дома Тейса «Саксенбург». А пока его собственный дом не начал разрушаться в переносном и буквальном смысле, он изо всех сил старался выбраться из долгов, создавая новые и новые картины. Он явно обсуждал с Тейсом свое печальное положение. На обороте рисунка пером и сепией, где запечатлены две женщины и маленький ребенок, которому старшая сестра помогает сделать первые неуверенные шаги, он написал себе памятку для следующей встречи с Тейсом: «…узнать, будет ли наше дело рассматривать арбитражный суд, как предполагалось ранее, а у Тейса – не хочет ли он, чтобы я закончил одну из двух картин… или они ему не нужны»[597].

Поэтому, когда смолк стук молотков, Рембрандт вовсе не стал безмятежно почивать по ночам в своей постели, сколь ни утешало его теплое тело Хендрикье. Даже если его и не мучила совесть из-за того, как он обошелся с Гертье Диркс, его все же

беспокоил нерешенный исход дела. Слишком много людей было посвящено в обстоятельства его поступка, и отнюдь не от всех можно было откупиться. Если бы он мог быть уверен, что найдет новых состоятельных заказчиков, ему улыбнулась бы удача. Однако в начале 1650-х годов было совершенно не очевидно, что богатые покровители станут осаждать его дом, наперебой заказывая картины. Сколь бы радостно ни восприняли офицеры ополчения картину с изображением роты Франса Баннинга Кока, Рембрандта не оказалось в числе художников, которым было предложено написать огромного формата памятные групповые портреты, призванные увековечить Мюнстерский мир, и ценители искусства не могли не заметить этот факт. Более того, следующий групповой портрет – «Урок анатомии доктора Яна Деймана» – ему закажут лишь в 1656 году. Снедаемый тревогой, Рембрандт, видимо, горько раскаивался в своей размолвке с Андрисом де Граффом, ведь представители самой могущественной фракции в городском совете недвусмысленно давали понять, что предпочитают Рембрандту Флинка. Рембрандт застыл на распутье и не знал, куда двигаться.



Рембрандт ван Рейн. Поместье взвешивателя золота. 1651. Офорт. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам. Дом Тейса, «Саксенбург», изображен в центре, на среднем плане

Он выбрал далеко не самый очевидный вариант. По мере того как будущее заволакивали все более мрачные тучи, Рембрандт с новыми силами предавался экспериментам, даже рискуя собственной популярностью. В наиболее изысканных и утонченных слоях патрицианского общества распространилось мнение, что Рембрандт, с его «шероховатой», «неотшлифованной» живописной манерой, а тем более с его бесцеремонным отношением к сексу и деньгам, не лучший выбор. Создатели натюрмортов, пейзажисты, портретисты все более тяготели к разноцветной палитре, яркому освещению и плавным, явственно

обозначенным контурам, а в то время как авторы картин на исторические сюжеты все более осознанно воспроизводили античные образцы с четкими очертаниями и словно выточенными резцом формами, Рембрандт склонялся к некоей версии скупого в своих средствах живописного эссенциализма, не обремененного ни нравоучительностью, ни лишними приметами местного колорита. Ясность поверхностного изображения в его глазах была куда менее важной, чем выразительность, достигаемая посредством манипуляций с красками. Со времен «Ночного дозора» Рембрандт решил, что не «плавная и гладкая», а «грубая» манера скорее вовлечет зрителя в активное осознание произведения искусства и что созерцатель будет не просто взирать на подобную картину, а «довершит» ее в своем воображении. Возможно, «conterfeitsel», портрет девочки, который он написал в 1654 году для португальского еврея, купца Диего д'Андраде, и который тот отверг, опять-таки «поскольку он никак не передавал черты его дочери»[598], также был скомпрометирован на первый взгляд «неотшлифованной», «эскизной», отрывистой манерой. И д'Андраде, и его дочь, по-видимому, внезапно прервали сеансы, возможно увидев, что делает Рембрандт, ведь в свидетельских показаниях значится, что девочка «уходила при первой же возможности». Д'Андраде потребовал, чтобы Рембрандт немедля взял в руки кисти и завершил работу, предоставив ему удовлетворительный результат, пока девочка не ушла, или вернул ему семьдесят пять гульденов задатка. Рембрандт, вынужденный выслушивать оскорбительные обвинения в присутствии нотариуса, в ярости отвечал, что «не притронется к картине и не станет ее заканчивать, пока истец не заплатит ему весь причитающийся гонорар или залог в обеспечение гонорара». После этого он был готов предоставить портрет на суд членов гильдии Святого Луки, чтобы они решили, удалось ему передать сходство или нет. Какой вердикт вынесет этот третейский суд по поводу «сходства» и «завершенности», чрезвычайно щекотливым вопросам в Амстердаме 1650-х годов, было далеко не ясно, поскольку мода и вкус в этих стилистических войнах предпочитали все большую плавность и прохладную гладкость, и уж никак не манеру Рембрандта. Это разбирательство он воспринял как серьезный удар по репутации.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет. 1652. Холст, масло. 112 × 81,5 см. Музей истории искусств, Вена

И все же он противостоял соблазнам пустых поверхностных эффектов. С середины 1640-х годов Рембрандт живописными средствами неустанно исследовал таинственные, поэтические отношения, связывающие видимый глазу облик и сердце материальной сущности. Он неизменно оставался метафизиком.

Так, на великом венском автопортрете 1652 года он предстает перед нами вне всяких социальных ролей, отринувшим любые пышные детали: плюмажи, золотые цепи, стальные латные воротники, причудливые тюрбаны; на нем всего лишь рабочая блуза и простой берет художника. (Впрочем, берет, возможно, все-таки отсылает к Кастильоне Рафаэля.) На сей раз глаза Рембрандта ясно различимы; слегка затененный левый глаз даже более приковывает внимание, чем правый на ярко освещенной половине лица. Он вовсе не привлекает зрителя загадочностью. На самом деле эти глаза с покрасневшими веками, разделенные пересекающей лоб глубокой морщиной, вместе с поджатыми губами и упрямым подбородком свидетельствуют о напряженной интеллектуальной сосредоточенности, о тяжком труде, сопровождающем призвание художника. На этом автопортрете Рембрандт вызывающе запустил большие пальцы за пояс, широко развел в стороны локти, и потому его позу ложно истолковывали как агрессивную: таков-де Художник, противостоящий Публике. Разумеется, в его позе нет ничего подобострастного. Однако, сравнив его со столь же безыскусным автопортретом его ученика Карела Фабрициуса, написанным им незадолго до смерти, мы можем убедиться, что на сей раз Рембрандт, скупыми уверенными мазками изображая свою рабочую блузу и крупные мускулистые руки, стремился передать неприкрашенную правду и показать зрителю независимого мастера, облаченного лишь в то одеяние, что пристало его ремеслу.

То же впечатление благожелательного простодушия, той самой «honnêteté», столь ценимой в XVII веке, парадоксальной расчетливой бесхитростности, производят и некоторые другие его модели этого периода, например написанный в три четверти Николас Брёйнинг: его красивое лицо обращено к сильному источнику света, он эффектно откинулся на спинку массивного стула. О Брёйнинге известно мало, но он или его семья, по-видимому, лелеяли светские амбиции. Не случайно Рембрандт изобразил его в позе, представляющей собой некий эквивалент аристократической позы-контрапоста: с головой, обращенной в сторону, противоположную торсу, – вот только не стоящим, а сидящим. А еще Рембрандт стал значительно затемнять фон своих портретов, так что отдельные сильно освещенные участки лица, словно светясь в мерцании свечей, выступают из мрака. Ощущение, будто лица и фигуры появляются из бесконечности и вновь растворяются в ней, еще усиливается благодаря тому, что Рембрандт, как, например, в портрете Арнаута Толинкса, весьма пожилого зятя доктора Тульпа, ставит себе буквально невыполнимую задачу: сделать *черный* костюм – шляпу и кафтан –

различимым на фоне почти черного задника.

В портретах 1650-х годов Рембрандт приспосабливал живописную технику под свое понимание личности модели. Поэтому портрет Брёйнинга написан относительно свободными, плавными мазками, сообщающими всему его облику живость и веселость, тогда как для портрета Толинкса, в особенности для его воротника и ярко освещенной щеки, Рембрандт выбирает мазки плотные и неровные, подчеркивающие добропорядочность и надежность его публичной маски. Впрочем, нигде сами прикосновения Рембрандтовой кисти не создали образа более сложного и глубокого, более революционного по своему воздействию, чем в трехчетвертном портрете Яна Сикса (с. 733), без сомнения величайшем из всех портретов мастера и, вероятно, самого психологически проницательного из *всех* портретов XVII века. Почему? Да потому, что на нем запечатлено одновременно то лицо, что мы носим на улице, и то, что обращаем к собственному зеркалу, наш желанный и наш истинный облик.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Николаса Брёйнинга. 1652. Холст, масло. 107,5 × 91,5 см. Картинная галерея старых мастеров, Кассель

Хотя ничто не предвещало появления подобной беспрецедентной картины (да к тому же и «бездетной», по крайней мере до Гойи и Мане), Рембрандт мог создать ее, только близко познакомившись со своей моделью. Несмотря на то что вскоре после того, как Рембрандт завершит работу над портретом, их дружба прервется, судя по глубокому пониманию внешности и внутреннего мира его героя, их явно связывали более теплые и тесные отношения, чем обычно соединяют заказчика и художника. Если созданный в 1641 году портрет невзрачной и благочестивой женщины средних лет, как без

особых оснований полагают искусствоведы, действительно изображает мать Сикса Анну Веймер, то Рембрандт познакомился с ее сыном, когда тому исполнилось всего двадцать три года и он только что вернулся из путешествия по Италии, – красивый, состоятельный, следящий за модой, страстно увлеченный итальянской поэзией Тассо и Ариосто, без сомнения без умолку твердящий о Бернини и о фонтанах, о кардиналах и о библиотеках. С тринадцати лет Сикс жил вместе со своей овдовевшей матерью в роскошном доме на Кловенирсбургвал, именуемом «Синий орел», по соседству со «Стеклянным домом», принадлежавшим производителю зеркал Флорису Сопу. Дед Сикса, гугенот, прибыл в Голландию из Франции в 1568 году, а его сыновья Жан и Гийом преуспели в ремесле, типичном для французских протестантов: шелкоткачестве и красильном деле. Жан Сикс умер в 1617 году, когда его сын еще пребывал в утробе матери, поэтому Анна сама занялась воспитанием и образованием мальчика, изо всех сил стараясь, чтобы в следующем поколении грязь коммерции сменилась блеском учености. Как и положено, Яна отправили в Лейденский университет изучать свободные искусства, «vrije kunsten»; не исключено, что потом он обучался также в университете Гронингена[599]. Разумеется, он недурно выучил латынь и греческий, а также овладел испанским, французским и итальянским, а потом его послали в Италию.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Арнаута Толинкса. 1656. Холст, масло. 76 × 63 см. Музей Жакмар-Андре, Париж

Усилия, потраченные, чтобы придать ему аристократический лоск, оправдали себя. Вернувшись в Амстердам, Ян Сикс поразил воображение сограждан: блистательный поэт-патриций, он выбрал своей резиденцией собственную сельскую Аркадию в загородном поместье Эймонд. История о том, как он принимал у себя художника, в том числе и рассказ о пари и горчице, увековеченных на офорте «Мостик Сикса»[600], – почти наверняка позднейшая выдумка, хотя она трогательно и поэтично сводит вместе любезного дилетанта и славящегося своей неуживчивостью и дурным нравом художника. Однако их первая документально засвидетельствованная встреча относится к 1647 году, когда Рембрандт выполнил гравированный портрет Яна Сикса, призванный польстить его самолюбию и представить его в

сознательно культивируемом им облике джентльмена – ценителя искусств.

Что же эти двое, столь различные по своему возрасту, воспитанию и устремлениям, увидели друг в друге? У Рембрандта было много учеников, ассистентов и заказчиков, но мало друзей, тем более принадлежавших к утонченным светским кругам, в которых вращался Сикс. Разумеется, Рембрандт помнил о старинном «paragone», вечном соперничестве живописи и поэзии, особенно остро проявлявшемся в Амстердаме. Воспевая родной город, амстердамские поэты в числе прославленных имен постоянно называли имя Рембрандта, а драматурги вроде Яна Зута упоминали его, когда говорили о совершенных произведениях искусства[601]. Однако два величайших поэта своего поколения, Гюйгенс и Вондел, приводили его имя в не столь лестном контексте: Гюйгенс насмехался над ним из-за того, что он якобы не сумел передать на полотне черты Жака де Гейна III, а Вондел усомнился, что Рембрандту по силам изобразить знаменитого Ансло в момент чтения проповеди. Возможно, нежелание Вондела похвалить его особенно раздражало художника, тем более что тот обыкновенно не скупился на высокие оценки живописцев. (Даже одобрив впоследствии портрет Яна Сикса, Вондел не назвал имени автора!) Поэтому Рембрандт, несомненно, был польщен, поняв, что молодой поэт, отличающийся космополитическими пристрастиями и глубоким знанием античной культуры, желает поддерживать с ним дружеские отношения. В свою очередь, Ян Сикс, который был столь же страстным коллекционером западного и восточного искусства, как и Рембрандт, и разделял его вкусы: Тициан, Пальма Веккио, Дюрер, Лука Лейденский, китайские рисунки и классическая скульптура, – вполне мог консультироваться у него по поводу покупок.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Яна Сикса. 1647. Бумага, перо коричневым тоном, кисть коричневым тоном и белилами. Коллекция Сикса, Амстердам

Невзирая на их старое как мир соперничество, *сходство* поэзии и живописи чрезвычайно оживленно обсуждалось в середине XVII века. Общество Аполлона и Апеллеса, призванное воссоединить двух муз, но не подчинявшееся гильдии Святого Луки, в октябре 1653 года устроило пир, во время которого поэты чествовали живописцев, а живописцы прославляли поэтов (однако Рембрандта даже не пригласили на это празднество)[602]. Впрочем, о том, как именно общая культура сближала молодого писателя и стареющего живописца, свидетельствуют усилия, предпринятые Рембрандтом при создании гравированного портрета Сикса. Рембрандт довольно редко выполнял подготовительные рисунки для офортов, но, задумывая портрет

Сикса, сделал даже *два* этюда. Обоим рисункам надлежало подчеркивать непринужденное изящество Сикса, ту самую «sprezzatura», которую Кастильоне полагал неотъемлемым свойством истинного джентльмена и придворного. Все высокоученые соотечественники Яна Сикса были настолько убеждены в том, что именно он – образец утонченности и светскости, о котором писал итальянский автор, что переводчик впоследствии посвятит ему первое голландское издание «Придворного». Однако два рисунка Рембрандта были призваны показать абсолютно разные аспекты личности «совершенного джентльмена». На первом рисунке на Сикса радостно напрыгивает собака. Судя по изображению охотничьего пса, Сикс притязал на принадлежность к тем классам, развлечения которых включают в себя охоту; вместе с тем собака обыкновенно символизировала такие качества, как преданность и дружеское расположение, а ее присутствие могло намекать и на ученость хозяина, ведь все эти добродетели приписывал собакам в своем трактате Липсий[603]. Однако чрезвычайно раскованная поза, в которой его изобразил художник, могла вызвать у Сикса удивление, даже неприятное; не случайно на втором рисунке, наброске с натуры, быстро выполненном на обороте другого, запечатлевшего нищего, которому подают милостыню, Сикс предстает в той маске, что сознательно создавал и культивировал: мы видим красивого молодого писателя, погруженного в чтение рукописи, в классической позе стоящего у окна, из которого на его точеные черты льется свет.

Рембрандт издавна был одержим книгами. Однако едва ли его можно было назвать книгочеем. Сколь ни занимали его истории, излагаемые в книгах, его завораживал и физический облик книг как материальных предметов: их обложка, бумага, велень; знание, таимое на сшитых страницах под прочным переплетом, скрываемое на тесно уставленных деревянных полках, громоздящееся стопками на столе. Снова и снова взор и рука живописца скользили по переплетам или задерживались на неровных пожелтевших страницах. Часто Рембрандт использовал книги в качестве театральных декораций: вот на них указует святой Павел, вот они скорбно покоятся рядом с Иеремией, оплакивающим разрушение Иерусалима, вот Ансло и Сильвий, благоговейно приникнув к их источнику, изрекают евангельскую истину. Однако, в отличие от Рубенса, Рембрандт редко выполнял книжные иллюстрации. До знакомства с Сиксом единственным его вкладом в этот жанр был фронтиспис к учебнику по судовождению. До конца 1640-х годов (за исключением «Пророчицы Анны», моделью для которой, возможно, послужила

его мать) Рембрандт не стремился изображать *читающих*, то есть не отрывающих сосредоточенного взора от открытых книг, персонажей. Однако в конце 1640-х – 1650-е годы он гравирует на меди и пишет лица, буквально озаренные светом, исходящим от страниц открытой книги. Нарушая традицию изображения «ученого в своем кабинете», согласно которой героя, подобно Эразму кисти Гольбейна, полагалось писать в профиль, параллельно плоскости картины, тем самым несколько отдаляя его от созерцателя, такие персонажи Рембрандта, как старуха, возможно мать Сикса Анна Веймер, или Титус, обращены лицом к зрителю, и потому нас глубоко завораживает их поглощенность чтением, мы созерцаем свет, падающий на их лица от страниц книги.

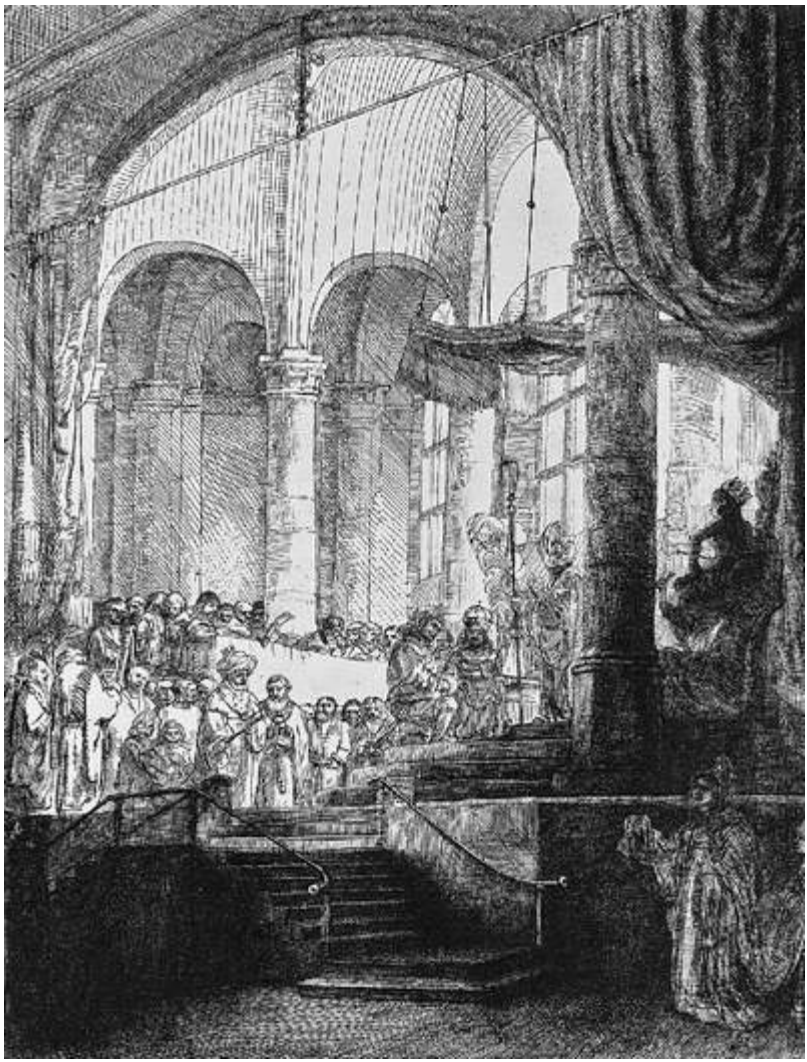
Рембрандт ван Рейн. Старуха за чтением. 1655. Холст, масло. 80 × 66 см. Частная коллекция

Рембрандт ван Рейн. Портрет Яна Сикса. 1647. Бумага, итальянский карандаш. Коллекция Сикса, Амстердам

Рембрандт ван Рейн. Портрет Яна Сикса. 1647. Офорт, второе состояние. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

Именно так: анфас, погруженным в чтение, перегнувшим книгу вдоль корешка – показан Ян Сикс на третьем рисунке; в той же позе он будет запечатлен и на офорте. На его фигуру сзади падает сильный свет, как будто молодой человек расположился у окна в солнечный день. Однако, поскольку он стоит спиной к окну, хотя бы часть его лица должна была остаться в тени. Но Рембрандт изображает черты Сикса ярко освещенными, не столько внешним светом, сколько сиянием книжной мудрости. В целом на офорте удачно сочетаются настроения *двух* подготовительных рисунков: бодрого и солнечного, что царит на первом, той жизни деятельной, «vita activa», о приверженности которой свидетельствуют изысканная шпага и ножны, кинжал и плащ, и «жизни созерцательной», «vita contemplativa», о которой

на втором рисунке возглашает сияющий свет жизни воображения и ума. Всецело поглощенный чтением, Ян Сикс помещен на самой границе между внешним и внутренним миром, между улицей и кабинетом.



Рембрандт ван Рейн. Свадьба Ясона и Креусы. 1648. Офорт, четвертое состояние. Библиотека и музей Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

В том же году, когда Рембрандт гравировал его портрет, на сцене был поставлен первый драматический опыт Сикса, трагедия «Медея». Без сомнения, Сикс был страстным поклонником античной литературы. В 1649 году, к явной досаде не столь состоятельных ученых, он купит на аукционе бесценный

манускрипт «Записок о Галльской войне» Цезаря, написанный каролингским минускулом в IX веке[604]. Поэтому весьма вероятно, что во время своего итальянского путешествия Сиксу довелось видеть знаменитый бюст Псевдо-Сенеки. Нельзя исключать, что, подобно Рубенсу и Рембрандту, он приобрел его копию. (В Риме эпохи барокко, видимо, существовала целая индустрия, специализировавшаяся на производстве таких «копий по авторской модели».) В любом случае он не мог не читать каноническое издание трагедий Сенеки, подготовленное Липсием и завершенное Филиппом Рубенсом. Однако в духе свободного состязания, которое одобряли Аристотель и Гораций, Сикс вполне мог написать собственную версию пьесы, отчасти отдавая дань уважения Сенеке, отчасти предлагая независимую интерпретацию сюжета. Так или иначе, пьеса имела некоторый успех, и потому спустя год, в 1648-м, Сикс опубликовал ее и заказал своему новому другу Рембрандту выгравировать для нее фронтиспис. Как ни странно, Рембрандт выбрал в качестве иллюстрации сцену свадьбы Ясона и Креусы, о которой не упоминается у Сикса. В Голландии подобные сцены зачастую включались в представление в виде театрализованного маскарадного действа, хотя и не входили в текст пьесы. Офорт же Рембрандта, на котором Ясон рядом со своей невестой в брачном венце преклоняет колени перед жрецом в митре, а облака воскуряемых благовоний поднимаются к высоким сводам то ли готического, то ли восточного храма, вроде тех, что Рембрандт прежде любил изображать на таких исторических полотнах, как «Христос и грешница», действительно в чем-то сходен с «живой картиной». Но сколь злые шутки играет с живописцем подсознание! Ведь, вступая в брак, Ясон совершает преступление, за которым последует страшное возмездие, или, по крайней мере, роковую ошибку. Ясон прибыл в Коринф со своей женой Медеей и, пресытившись ею, бросил ради юной царевны. Отвергнутая супруга обрушивает на него ужасную месть. Отправив сопернице заботливо выбранный свадебный дар (отравленный пеплос), Медея затем убивает собственных детей. Разумеется, брошенная сожительница потребует справедливости лишь спустя год, в 1649-м, и бедной оскорбленной Гертье будет куда как далеко до Медеи. Впрочем, интересно, не взглянул ли Рембрандт на надпись под офортом, содержащую грозное предупреждение о последствиях измены: «Неверность, сколь дорого ты обходишься!» – и не вздрогнул ли едва заметно от страха?

Рембрандт ван Рейн. Гомер, читающий стихи. 1652. Бумага, перо коричневым тоном. Коллекция Сикса, Амстердам

Рембрандт ван Рейн. Минерва в своем кабинете. 1652. Бумага, перо коричневым тоном, кисть коричневым тоном и белилами. Коллекция Сикса, Амстердам

А Ян Сикс? Ах, он был выше таких мелких недоразумений. И Рембрандт был ему другом. Во всяком случае, пока. И Сикс в 1652 году попросил его как друга нарисовать что-нибудь в его альбоме, «album amicorum», который он назвал «Пандора». Рембрандт выполнил для «Пандоры» два рисунка, далеко не в первый раз запечатлев на одном из них Гомера, с бесстрастным, ничего не видящим взором, с отверстыми устами, читающего свои стихи перед восхищенными слушателями, которые частью сидят у его ног, частью расположились возле и меж деревьев. Конечно, к Гомеру и писатель, и живописец испытывали равное благоговение, причем для Сикса Гомер был прежде всего

лирическим поэтом, а для Рембрандта – незрячим певцом и провидцем. Второй рисунок изображает Минерву в ее кабинете, на стене которого виднеется эгида; Минерва глубоко погружена в чтение, на голове ее – убор, весьма напоминающий тот, что носит «Старуха за чтением» 1655 года. А если в облике Минервы Рембрандт и в самом деле изобразил мать Сикса Анну Веймер, то выходит, что рисунок содержит очередной лестный намек на легендарную мудрость этой почтенной матроны. В том же году Сикс приобрел две важные работы Рембрандта, впрочем написанные еще в конце 1620-х и в 1630-е годы: «Симеона во храме» (возможно, это был «Симеон во храме с Младенцем Христом» («Сретение») 1628 года) и великолепную гризайль 1634–1635 годов «Проповедь Иоанна Крестителя». Спустя год, когда Христоффел Тейс стал требовать у Рембрандта выплаты оставшейся стоимости дома, семи тысяч гульденов, а также тысячи четырехсот семидесяти гульденов процентов и «издержек», Сикс одолжит Рембрандту тысячу гульденов, чтобы тот покрыл просроченный счет[605].

Ссуду он дал Рембрандту беспроцентную. Но через год, в 1654-м, Рембрандт вернул своему молодому другу долг сторицей, создав его портрет, возможно величайший портрет XVII века.

Фигура написана в натуральную величину, но в три четверти и вызывает ощущение живого, непосредственного присутствия. Когда Рембрандт в 1641 году изобразил патриция (либо Андриса де Граффа, либо Корнелиса Витсена), небрежно опирающегося на классическую колонну, формат во весь рост, в манере Ван Дейка, требовал отдалить персонажа от созерцателя и показать фрагмент пола, создав тем самым непременную дистанцию между аристократом и зрителем. Напротив, Ян Сикс находится *в* пространстве, так близко, что мы можем различить маленькую ямку на его подбородке и изощренно выписанный участок розовой кожи, проглядывающий между усами и верхней губой. Обыкновенно для портрета в три четверти брали холст или доску прямоугольной формы. Но картина Рембрандта почти квадратная. А едва ли не всю левую треть холста занимает пустая, наложенная густыми мазками тьма, из которой Ян Сикс выступает на свет. Рассчитывая оптические цветовые эффекты столь же тщательно, как и в «Ночном дозоре», переходя по диагонали от темного сизо-серого кафтана к охряным замшевым перчаткам, а от них – к ослепительному, насыщенному алому плащу, Рембрандт создает у зрителей ощущение, будто Сикс движется в пространстве по направлению к ним, из безымянного мрака к теплому свету, готовому принять и согреть.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Яна Сикса. 1654. Холст, масло. 112 × 102 см. Коллекция Сикса, Амстердам

Его движения, как и приличествует джентльмену – ценителю искусства, довольно размеренны. Он не сводит с нас пристального взгляда, безотчетно элегантным жестом снимая или надевая перчатку. Но какое именно движение изобразил Рембрандт поразительным, написанным алла прима, размытым пятном охры, коричневого, серого и белого? Искусствоведы всегда предполагали, что Сикс плотнее натягивает на левую руку перчатку, готовясь выйти на улицу и надеть публичную маску. Рембрандт не пожалел усилий, чтобы показать под туго натянутой кожей перчатки большой палец левой руки, вплоть до очертаний верхнего края ногтя, видимого под мягкой замшей. Однако вполне можно предположить, что голой *правой* рукой Сикс начинает не надевать, а стягивать перчатку. Разумеется, не

стоит непременно переосмыслять принятую интерпретацию и думать, что Сикс не уходит из дому, а куда-то пришел, не прощается с кем-то, а здоровается. Скорее, Рембрандт намерен застать своего героя в ситуации некоей двойственности, на границе меж домом и миром. Десять лет тому назад Дэвид Смит проницательно заметил, что в латинской хронограмме, или кратком стихотворении, из начальных букв каждой строки которого можно составить дату и которое Сикс написал к собственному портрету в своем альбоме «Пандора», он называет себя Янусом, «IanUs»[606]. Поэтому, подтверждая далее (и проявляя тактичную заботу о репутации живописца, если вспомнить о недавней жалобе д'Андраде), что «именно так выглядело лицо *Януса* Сикса, с юности поклонявшегося музам»[607], он остроумно намекает на то, что у него два лица, а не одно: лицо, с которым он предстает миру, и то, что знают его друзья и он сам. Оттого-то Рембрандт и не жалеет усилий, чтобы привлечь наше внимание к рукам персонажа: к правой, без перчатки, которой он может пожать руку друга, близкого приятеля (детально выписанные костяшки пальцев и даже выступившие вены, несмотря на свободные, широкие мазки, создают ощущение некоей «неформальности»), и к левой, скрытой перчаткой руке публичных ритуалов. Кстати, соединение рук, в том числе и рук в перчатках, представляло собой расхожую эмблему дружбы или взаимной склонности, поэтому Рембрандт еще раз отсылал здесь к тому расположению, что питали друг к другу художник и поэт. Впрочем, величайший комплимент Рембрандт сделал своему заказчику, самой манерой письма создавая видимость «sprezzatura» и придавая тщательному расчету облик непринужденной элегантности, как настаивал Кастильоне.

Выходит, что именно в манере письма, привлекающей удивительной плавностью и самообладанием, таится личность изображенного. В портрете Сикса можно наблюдать наиболее поразительную демонстрацию того, что голландские искусствоведы именовали словом «lossigheid», «раскованность», и что создает у зрителя впечатление, впрочем опровергаемое подготовительными рисунками, будто Рембрандт накладывал краску на холст стремительно, алла прима, как и на картине, изображающей купающуюся Хендрикье и созданной в том же году (1654 год, наряду с 1629-м и 1636-м, можно считать наиболее плодотворным во всей его карьере). Но даже если он и написал портрет довольно быстро, чрезвычайно утонченная проработка деталей и удивительное разнообразие стилей письма даже на соседних фрагментах свидетельствуют о том, насколько

тщательно Рембрандт обдумывал его замысел, и прежде всего то, что теоретики искусства того времени обозначали термином «houding», «позу» картины, то есть точное и гармоничное соотношение цветов, позволяющее создать убедительную живописную иллюзию в пространстве[608].

Рембрандт ван Рейн. Портрет Яна Сикса (фрагмент)

В любом фрагменте картины обращает на себя внимание интуитивное сочетание точного расчета и раскованной манеры письма. Как отмечал Хогстратен, участки, помещенные *ближе всего* к зрителю, выполнены в наиболее свободной манере, например на плаще, где широкие полосы, прочерченные черным, обозначают складки ткани, естественным образом ниспадающие с плеча персонажа и подчеркивающие контуры его тела, а совершенно удивительные отдельные мазки желтого воспроизводят отделку и пуговицы. Подобного эффекта Рембрандт добивается также, глубоко обмакнув нижнюю часть кисти в краску, к которой кое-где добавляет немного белого, чтобы передать мягкие отблески света, иногда возникающие на ткани, и более резкие – на отвороте с обильным золотым шитьем. Центральную роль во всей композиции играет этот прямой угол, очерченный отворотом плаща; такой же прямой угол образует и белый воротник, фиксируя позу посреди той живописной динамики, которой проникнута вся композиция. Тени под

воротником точно просчитаны так, чтобы придать льну легкость и воздушность, словно он плывет над сизо-серым кафтаном; кроме того, Рембрандт добавляет чудесную маленькую деталь: правый уголок воротника на портрете едва заметно загнулся внутрь. И если в 1630-е годы Рембрандт написал бы волосы своей модели с самым педантичным тщанием, процарапывая отдельные волоски черенком кисти, здесь он сумел передать густую рыжеватую гриву Яна Сикса облачными, почти воздушными мазками, накладывая их сплошным слоем, за исключением прядей, ниспадающих на белый воротник, где кончики кудрей воспроизведены с помощью штриховки, нанесенной крошечными вертикальными линиями и напоминающей паутину.

Таким образом, эту картину можно в буквальном смысле слова назвать энциклопедией живописи, ведь в ней есть все: от самой свободной манеры письма до сухой кисти, на кончик которой Рембрандт берет чуть-чуть желтой краски и которой проводит по поверхности холста несколько линий над краем правой манжеты Сикса, от тщательно выписанных деталей до почти импрессионистических в своей дерзости фрагментов. Однако Рембрандту удается совместить столь разнообразную технику, создав единый, абсолютно гармоничный образ. Поэтому Ян Сикс предстает перед нами, как мы сами желали бы себя вообразить: одновременно тщеславными и скромными, склонными к внешнему позерству и к самоуглубленной задумчивости, энергичными и спокойными, когда все противоречия нашего характера чудесным образом примирены.

Но этого ли хотел Ян Сикс? Два года спустя, женившись на дочери доктора Тульпа Маргарите, он заказал портрет невесты не Рембрандту, а Говерту Флинку. Позднее Ян Сикс продал долговую расписку Рембрандта третьей стороне, богатому патрицию Гербранду Орнии, занимавшему высокие посты в городском совете Амстердама. Однако картины бывшего друга он оставил у себя. Пожалуй, Янус действительно оказался двуликим, однако не в том смысле, какой виделся поэту.

II. Апеллес, созерцающий бюст Гомера?[609]

Между Сциллой и Харибдой, скалами и водоворотом, морская гладь выглядела обманчиво безмятежной, наподобие темного лазурита, испещренного солнечными бликами. Сцилла, чудовище с волчьей головой и телом дельфина, которое вздымалось из морских глубин в облике острых утесов, грозящих разбить корабль в щепки, уже повергала мореплавателей в трепет. Но поистине леденящий ужас у рулевых, осторожно прокладывающих курс на Мессину, вызывала Харибда, логово которой располагалось со стороны Сицилии. Они знали, что на водной глади внезапно может расцвести чудовищная гвоздика, «garofano», и лепестками, окаймленными легкой пеной, начать постепенно увлекать беспомощный корабль в центр своего зловещего соцветия – коварного водоворота. Они видели собственными глазами или слышали от бывалых моряков, как суда сначала замирали, потом, не в силах противиться могуществу чудовищной твари, медленно погружались в водоворот, перевернувшись, подняв нос над волнами, а затем исчезали навеки. На Сицилии нищие, «lazzaroni», слагали печальные песни о том, как целые флотилии становились добычей алчной Харибды. Впрочем, опытный лоцман знал, как избежать зияющей пасти чудовища. А миновав опасный пролив, корабль, ориентируясь по свету маяка, мог спокойно следовать далее, пока вдали не покажется изогнутая песчаная коса, окружающая Мессинскую лагуну с ее ленивыми, мелкими, зелеными водами. На протяжении столетий этот порт именовался Санклой, то есть Серпом, по искривленной форме внешнего побережья: его «лезвие» казалось тонким, но в действительности было достаточно мощным, чтобы противостоять штормам и защищать корабли, стоящие на якоре в гавани.

Двадцатого июля 1654 года в док Мессинской лагуны вошел один из таких кораблей, «Бартоломео», проделавший долгий, изнурительный путь в борьбе с ветрами: он начал плавание из Тексела на северной оконечности Зюйдерзе, двинулся вдоль западного побережья Франции, обогнул Испанию и добрался до Тирренского моря. «Бартоломео» доставил из Амстердама в Неаполь груз шелка-сырца. Однако один из его фрахтователей, состоятельный купец Корнелис Гейсберт ван Гор, написал своему мессинскому деловому партнеру Джакомо ди Баттисте, что, зная, каким маршрутом идет судно, воспользовался случаем и послал вместе с остальным грузом квадратный ящик с картиной,

предназначающейся другу Баттисты дону Антонио Руффо Спадафоре ди Карло, одному из «сенаторов» портового города, носившему также титулы герцога Баньярского, а с 1650 года и синьора Никосийского[610]. Возможно, из Неаполя картину перевозили уже на другом каботажном судне, поменьше. Однако не исключено, что в 1654 году «Бартоломео» и сам отправился дальше через пролив, чтобы увеличить прибыль. Дело в том, что заоблачный рост цен на неочищенный тростниковый сахар на Амстердамской бирже, вызванный изгнанием голландцев из Ресифи и Пернамбуку, мог соблазнить владельцев судна принять на борт груз сицилийского сахара, чтобы потом с выгодой продать его на обратном пути.

Поэтому едва ли мы так уж ошибемся, вообразив, как портовые грузчики под раскаленным небом переносят товары с корабля на набережную, в основном на потных спинах. Если капитан, на мгновение отвлекшись от неотложных дел, вытирал влажный лоб и бросал взгляд на город, то за крышами теснящихся вдоль гавани беленых домов ему открывался вид на грозную горную гряду, поднимающуюся к небу за городскими стенами и опаленную неистовым июльским солнцем до бурого и темно-серого цвета. На поросших низкорослым кустарником горных склонах то там, то сям укоренились, бросая вызов злосчастной судьбе, цепкие, упрямые каштаны и оливы – с согнутыми, искривленными, узловатыми стволами, но изо всех сил борющиеся за жизнь, хотя земля время от времени колебалась, и тогда со склонов начинали сползать гранитные валуны. Над горными пиками замирали слабые перистые облачка, не обещая ни прохлады, ни дождя, пока с Тирренского моря не задувал влажный мистраль. Ослики, погоняемые по двое и по трое, с корзинами на спине, спускались по извилистым тропкам с изрезанных узкими долинами холмов в близлежащие деревни и дальше, в большой портовый город, «la nobile Messina», который как раз переживал период относительного процветания, пока не нарушаемого ни землетрясениями, ни эпидемиями чумы, ни бунтами из-за новых налогов[611].

Если груз из Амстердама считался ценным, то встречать его полагалось голландскому торговому консулу в Мессине Абрахаму Каземброту; он лично удостоверялся, что товары доставлены в надлежащем виде, и следил за тем, как их отправляют далее, купцам, которым они предназначались. Судя по всему, так происходило и в нашем случае. Рядом со штуками голландского сукна и железными и стальными болванками из Германии и Испании примостился квадратный деревянный ящик с картиной. Поскольку консул Каземброт и сам был художником, писавшим в

том числе небольшие изящные виды Мессинской гавани, а также гравером и архитектором и поставлял произведения искусства местной знати, его наверняка особенно заботила судьба этого груза[612]. Картину он инспектировал не один, а вместе с облаченным в пышные одеяния купцом и ценителем искусства Джакомо ди Баттистой, посредником, купившим ее от лица Руффо. Вот они, под сенью зонтиков от солнца, дают слугам указания осторожно погрузить ящик на повозку и, когда та медленно трогается с места, едут следом в карете. Их маленький караван неторопливой рысью проезжает мимо статуи Нептуна работы Монторсоли. Владыка морей сжимает в одной руке трезубец, а другой повелительным жестом приказывает Сцилле и Харибде унять свой рев и вой, причем Сцилла отверзает в ярости пасть, а Харибда бессильно клацает в воздухе челюстями. Затем их поезд поворачивает к «palazzate», трехэтажным барочным виллам с величественными портиками, ведущими в тенистые дворы, где вода лениво течет тонкими струйками из позеленевших пастей дельфинов и львов. Стены утопают в жасмине, в кадках красуются лимонные деревца.

Повозка свернула в один из этих приветных дворов, и навстречу ей, без сомнения, во множестве кинулись слуги. Хозяин дома дон Антонио Руффо, человек с аккуратно подстриженными усами, поспешил к ним из бельэтажа, украшенного фресками по мотивам Овидиевых «Метаморфоз», мимо бюстов римских императоров, установленных вдоль лестницы[613], поприветствовал своего друга Джакомо ди Баттисту и стал наблюдать, как из ящика вынимают содержимое, большую картину с закругленным верхом, примерно шести с половиной футов длиной и пяти футов шириной (или восьми на шесть ладоней, «palmi», ибо сицилийцы предпочитают измерять в «руках», а не в «ногах»). Наверняка он покрикивал на слуг, веля им поосторожнее обращаться с темным поблескивающим холстом, хотя, если учесть, что коллекция Руффо пополнялась новыми экспонатами каждую неделю, его люди достаточно поднаторели в таких манипуляциях. Когда сняли последние защитные слои мешковины, ватных обкладок и промасленной ткани, перед Руффо наконец предстала картина Рембрандта. Она изображала в три четверти человека лет пятидесяти, с окладистой бородой, с ярко освещенным лицом и торсом, в черном, напоминающем мундир, длинном жилете, надетом поверх очень широкой белой рубахи с очень пышными рукавами, сплошь в складках, ниспадающими с его плеч и предплечий и присборенными только у запястий. На голове у него была плоская широкополая шляпа, которая бросала тень на изборожденный

морщинами лоб, но никак не затемняла крупный нос, скулы и довольно печальные глаза, хорошо различимые в золотистом свете. Правая рука изображенного покоится на темени античного бюста, в котором Руффо, ценитель и знаток Античности, по крайней мере поначалу, не сумел узнать Гомера[614]. Его левая рука, с поблескивающим на мизинце простым гладким кольцом, словно играет огромной тяжелой цепью, висящей у него на груди и украшенной медальоном с изображением головы в шлеме; этот медальон виднеется у персонажа на правом боку. Цепь была написана в технике экстравагантно плотного импасто, сгустками, бусинками, пузырьками, наростами, узелками, рубчиками густой смеси двух красок, белой и желтой, взбитых на кончике кисти и кое-где выступающих над поверхностью холста на четверть дюйма.

Позади бюста виднелась стопка книг. Поэтому дон Антонио Руффо предположил, что Рембрандт прислал ему некоего философа, и, соответственно, 1 сентября 1654 году приказал внести картину в каталог как «поясное изображение философа (по-видимому, либо Аристотеля, либо Альберта Великого), выполненное в Амстердаме художником Рембрандтом»[615]. Полотно Рембрандта оказалось не единственным, сюжет которого Руффо затруднился определить. Еще один холст был описан в каталоге как запечатлевший «Святого Иеронима или философа, устремляющего указательный палец левой руки на череп, покоящийся на книге»[616]. Однако, судя по двум этим записям в каталоге, Руффо собирал галерею ученых и философов, древних, средневековых и современных, подобную той, что Рубенс создал для своего друга, издателя Бальтазара Морета. Когда Руффо упомянул об этом холсте в следующий раз, в 1661 году, заказывая в пандан к нему картину Гверчино, он уже окончательно решил для себя, что на нем изображен Аристотель.

Изначально заказ был передан тем же маршрутом, что и впоследствии доставлена готовая картина, только в обратном направлении. Руффо попросил своего друга Баттисту, у которого были деловые партнеры в Амстердаме, узнать у Рембрандта, не напишет ли он для него поясную фигуру. Тот факт, что он предпочел обратиться к живописцу, убедительно свидетельствует о том, насколько далеко распространилась слава Рембрандта в 1650-е годы. Для упрочения его репутации во всем мире немало сделали в том числе его ученики. Так, Самуэль ван Хогстратен снискал себе славу как придворный художник в Вене, избрав своей сферой удивительные оптические иллюзии, именуемые в Голландии «обманками». Однако весьма вероятно, что он, как и его собратья, прошедшие обучение в мастерской Рембрандта,

часто превозносил своего учителя. Например, Филиппо Бальдинуччи, автор первой итальянской биографии Рембрандта, получил сведения от датского художника Эберхарда Кейля. На столь же дальних окраинах империи Рембрандта существовали и другие форпосты, которые могли поведать о нем и его таланте.

Сколь бы пренебрежительно ни отзывался Микеланджело о художниках Северной Европы, нет никаких сомнений, что к середине XVII века их картины пользовались в Италии большой популярностью. В 1624 году в Неаполе работал Ван Дейк, написавший, помимо прочего, «Святую Розалию с одиннадцатью ангелами», которая ныне хранится нью-йоркском музее Метрополитен. Шедевры Рубенса обрели славу в Италии и за ее пределами благодаря гравированным репродукциям. Антонио Руффо, переехавший в свое роскошное палаццо в 1636 году и к 1649-му собравший обширную, выдающуюся коллекцию, в которой насчитывалось сто шестьдесят шесть картин, владел также гравюрами Луки Лейденского, за произведения которого Рембрандт готов был выложить немалые суммы на аукционах и распродажах. Впрочем, работы Рембрандта могли знать лишь избранные итальянские меценаты. В собраниях великих римских коллекционеров: Барберини, Джустиниани, Орсини, как и флорентийских Медичи, – находились образцы его творчества, включая автопортреты. Однако слава Рембрандта как в Италии, так и в остальной Европе зиждилась на его офортах: ими восторгались, их стремились приобрести, их копировали. Так, генуэзский художник Джованни Бенедетто Кастильоне, некоторое время работавший в Неаполе, столь пленился мастерством гравированных автопортретов голландца, выполненных в 1630-е годы, что изобразил самого себя в облике итальянского Рембрандта, в эффектном берете с перьями, с пиратскими усами и вызывающе дерзким взором.

Рембрандт ван Рейн. Аристотель, созерцающий бюст Гомера. 1653. Холст, масло. 143,5 × 136,5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

В основе совершенно рембрандтовского по духу автопортрета Кастильоне – уже утвердившийся в сознании публики образ голландского художника, который выполняет желания заказчиков, но не стремится польстить им. Подобную маску избрал и печально известный своим неуживчивым нравом Сальватор Роза, еще один художник, которым восхищался и которого впоследствии нанял Руффо. Трудно сказать, учитывал ли Руффо все эти обстоятельства в 1652 году, заказывая «Философа» Рембрандту. На самом деле нельзя даже утверждать, что он просил Рембрандта написать именно философа, а не просто поясное изображение персонажа. (А получил он, скорее, картину с фигурой в три четверти, которая была одновременно и длиннее и шире того «укороченного» холста, что ныне находится

в музее Метрополитен.) На протяжении веков высказывалось и множество других догадок по поводу личности изображенного: в нем видели и итальянского поэта XVII века Торквато Тассо, и голландского поэта Питера Корнелиса Хофта[617]. (Впрочем, трудно вообразить, что сицилийскому заказчику Рембрандта мог понадобиться портрет голландского поэта.) В статье, снискавшей заслуженную славу, Юлиус Хельд утверждал, что герой в шлеме, голова которого выгравирована на медальоне, висящем у персонажа на золотой цепи, – это стилизованный образ Александра Великого. Тем самым он воплощает третьего персонажа картины, и, более того, весьма важного, поскольку он служит своего рода связующим звеном между философом и поэтом[618]. Ведь Александр, в детстве бывший самым знаменитым учеником Аристотеля, по легенде, столь благоговейно почитал слепого поэта, что хранил экземпляры его поэм в изголовье своей постели. Кроме того, бытовало мнение, высказанное Плутархом в его жизнеописании Александра, будто бы Аристотель подготовил новый, исправленный список «Илиады» специально для своего царственного воспитанника, чтобы юный правитель мог научиться у поэта военному искусству. В таком случае отношения между бюстом и философом, ушедшим из жизни бессмертным и живым ученым, которые символизирует прикосновение персонажа к скульптуре, сходны с теми, что связывают бюст Сенеки и столь же мрачного Юста Липсия на картине Рубенса «Четыре философа»[619]. А золотая цепь, с точки зрения Хельда представляющая собой аллюзию на «золотую цепь бытия» в «Илиаде», по-видимому, объединяет троих этих героев.

Джованни Бенедетто Кастильоне. Автопортрет. Ок. 1650. Офорт. Частная коллекция

По преданию, ни Гомер, ни Аристотель не окончили свои дни в мире и благоденствии. Принято считать, что на Гомера, самое имя которого означает «слепой» и которого Рембрандт изобразил в альбоме Яна Сикса «Пандора» в тот же год, когда получил заказ Руффо, обрушивались всяческие бедствия и несчастья. Самым печальным из них было унижение, которому он подвергся в Кумах, когда предложил воспеть этот город в стихах, если тот обеспечит ему свое покровительство. Местные жители отказали, опасаясь, что в таком случае город наводнят нищие и недужные поэты, молящие о милостыни. На долю Аристотеля также выпали

тяжкие страдания: его друг и, согласно некоторым источникам, племянник Каллисфен был казнен Александром по обвинению в государственной измене. Хотя сам Аристотель пережил гонения, его стали преследовать после смерти Александра за близость к македонской династии, а ареопаг приговорил его к смерти. Он скончался в изгнании на острове Эвбея.

Таким образом, скорбное выражение лица Аристотеля можно объяснить тем, что, созерцая бюст Гомера, он размышляет о мимолетности славы и превратностях судьбы. Он медленно перебирает перстами звенья тяжелой золотой цепи, словно повествуя о своей участи и переходя от истории возвышения и почестей, которых удостоил его Александр, к рассказу о позоре и отвержении. А если вспомнить о постепенно растущих сомнениях Рембрандта в том, что публика способна по достоинству оценить художника, выразившихся в том числе и в его малопристойной сатире на «ослов от искусства», интерпретация Хельда по-прежнему представляется весьма и весьма убедительной. Не исключено, что Рембрандт использует здесь и свой излюбленный вариант трагической визуальной метафоры, намекая одновременно на слепоту Гомера и слепоту общественного мнения.

Но точно ли на картине изображен Аристотель, как в конце концов предположил Руффо? Пол Креншоу заметил, что существовала и другая историческая личность, с которой, судя по «копрологическому» рисунку, отождествлял себя Рембрандт и которая также страдала от капризов властителей, и это, конечно, Апеллес. Апеллес слыл любимым художником Александра и в XVII веке значительно чаще, нежели Аристотель, ассоциировался с Гомером, причем их нередко прославляли как совершенное воплощение соответственно гения живописи и гения поэзии; в частности, об этом пишет ван Мандер. Хотя на картине нет никаких атрибутов, указывающих на занятие персонажа, то же справедливо и по отношению к другим «живописцам сильных мира сего» – Тициану и Рубенсу, которых, в отличие от Рембрандта, принцы удостоили почетного дара – золотой цепи. И если уж мы об этом заговорили, Рембрандт столь же часто изображал себя без кистей, сколь и с орудиями своего ремесла. Красивые черно-белые, отливающие шелковистым блеском одеяния, в которые Рембрандт облачил своего героя, столь же пристали окруженному почетом фавориту правителя, сколь и философу. С книгами было принято запечатлевать на холсте не только ученого, но и *образованного живописца*, «pictor doctus»; здесь можно вспомнить о гравированном портрете художника Яна Асселейна, выполненном Рембрандтом. Более того, нельзя

забывать, что в 1653 году, когда был написан «Аристотель», Общество Аполлона и Апеллеса, призванное всячески упрочивать союз поэзии и живописи, устроило пир, и это обстоятельство тоже могло вдохновить Рембрандта на создание небывалого шедевра, в основе которого – размышления о близости двух искусств.

Рембрандта не пригласили на празднества по случаю основания Общества Аполлона и Апеллеса, возможно, потому, что почетный гость Йохан Хёйдекопер принадлежал к политической фракции, находившейся в оппозиции к большинству покровителей художника. Однако воспользоваться случаем, чтобы показать, что это именно он, а не всякие ничтожества, вроде Говерта Флинка, Николаса ван Хелта Стокаде и тому подобных, провозгласивших себя воплощением «классического вкуса», – истинный преемник Апеллеса, было вполне в духе Рембрандта. Ведь пока в Амстердаме завоевывала популярность живописная манера, предполагающая яркое освещение и четко очерченные контуры, Рембрандт, вероятно, совершенно сознательно решил продемонстрировать, что именно *его* стиль, а не их напоминает тот, что разрабатывал греческий мастер. Для этого он написал портрет Апеллеса, воплотив те характеристики, которые Плиний полагал приметами его неповторимого гения и которые стали постепенно навлекать на себя критику тех, кто упрекал Рембрандта в потворстве собственному небезупречному вкусу, «грубости» манеры, нечеткости очертаний и невразумительности. Год спустя он повторит то же сочетание сюжета и живописной техники и в написанной плавными, текучими, непринужденными мазками «Купающейся Хендрикье», и в портрете Яна Сикса с его раскованной, но в действительности точно рассчитанной манерой.

Излагая различные эпизоды из жизни Апеллеса, Плиний обсуждает те черты его живописной техники, что снискали ему славу первого художника греческой Античности. Все они явно наличествуют на картине из музея Метрополитен. Во-первых, Плиний упоминает, как Апеллес за двадцать талантов золотом написал портрет Александра, сжимающего в руке молнию, столь искусно, что персты царя словно «выдавались из поверхности картины». У Рембрандта выделяется написанное импасто золото, а именно золотая цепь и медальон с изображением Александра. Во-вторых, Плиний утверждал, будто Апеллес добивался удивительных эффектов, ограничивая свою палитру всего четырьмя красками: черной, белой, охрой и красной землей, – а именно к такой цветовой гамме сам Рембрандт тяготел в 1650-е годы. В-третьих, Апеллес якобы использовал тончайший, почти невидимый слой черного лака, чтобы приглушить чрезмерную

яркость красок настолько, что издали они даже казались мрачными. Рембрандт не прибегал к «черному лаку», но тщательно размывал грунтовку, стараясь передать контрасты между темными и светлыми тонами, сколь бы яркими они ни представлялись на холсте, посредством плавной градации оттенков. И наконец, согласно Плинию, Апеллес, восхищаясь произведениями своего соперника Протогена (то есть Рембрандт – Говертом Флинком, который уже начал именовать себя «Апеллесом Флинком»), «выполненными с приложением огромного труда и чрезмерно мучительной старательности», говорил, что в одном он превосходит Протогена – «в том, что умеет убрать руку от картины»[620].

Ничто не могло передать эту «незавершенную», «эскизную», «грубую» манеру Рембрандта лучше, чем удивительная фактура просторных рукавов, написанных широкими стремительными мазками, которые столь раздражали приверженцев фотографически гладкого классицизма. Одна из первых и наиболее яростных атак на поздний стиль Рембрандта была предпринята в 1670 году, спустя год после его смерти, правнуком Питера Брейгеля-старшего Абрахамом Брейгелем, жившим в Риме; он противопоставлял «великих художников… старающихся показать прекрасное нагое тело так, чтобы дать зрителю представление о своем графическом искусстве», «неумелым, что тщатся закрыть тела своих героев бесформенными темными одеяниями… таким, что не в силах отчетливо написать даже контуры своих моделей»[621]. Нет никаких сомнений, о ком именно говорил Абрахам Брейгель, ведь за пять лето до этого, в мае 1665 года, он в беседе с Руффо заметил, что, «хотя в Риме ценят голландские оплечные и погрудные портреты, картины кисти Рембрандта не слишком жалуют»[622].

Подобные упреки Рембрандту приходилось слышать неоднократно, в частности из уст Андриса де Граффа и Диего д'Андраде, а еще раньше – от Гюйгенса, и все они утверждали, что он в том или ином случае не передал портретное сходство. Есть ли лучший способ защитить свою репутацию, ни в малой мере не поступившись своими творческими способностями, чем изобразить в качестве своего второго «я» также известного грубоватой экспрессивностью своего стиля Апеллеса, который возложил длань на главу Гомера и предается печальным размышлениям о быстротечности славы и капризах моды. А если предположить, что на картине действительно запечатлен не Аристотель, а Апеллес, то медальон с изображением Александра обретает иной символический смысл. Дело в том, что Апеллес пережил своего великого покровителя и странствовал по таким

связанным с именем Александра городам его прежней империи, как Эфес и Александрия, но вынужден был рассчитывать на благоволение иных заказчиков, например Птолемеев, которые были всего лишь бледной тенью Александра. Поэтому картину Рембрандта можно в том числе воспринимать и как аллегорию непрочной власти.

Разумеется, как только Руффо дал понять, что доволен своим философом, и заплатил Рембрандту обещанные пятьсот гульденов, у амстердамского художника не осталось никаких причин уверять заказчика, что ему прислан вовсе не Аристотель. (По мнению Пола Креншоу, нельзя даже исключать, что, поскольку письма Руффо, где обсуждались последующие заказы и непосредственно упоминался «Аристотель», направлялись не напрямую Рембрандту, а голландскому посланнику в Мессине, Рембрандт так и не узнал, что сицилиец неверно идентифицировал героя картины.) К тому же два сюжета, которые Руффо заказал Рембрандту после «Философа», Александра Великого и Гомера, так сказать, «отпочковались» от исходного холста, а кроме того, для новых работ Рембрандт выбрал поясной формат, и потому мысленно их можно было столь же легко примирить с Аристотелем, сколь и с Апеллесом. Поскольку к тому времени, как Рембрандт морем отправил Руффо своего «Александра», а также этюд «Гомера, наставляющего учеников», которого предложил написать маслом, он разорился, потерял дом и бóльшую часть своей коллекции, то едва ли стал бы рисковать таким заказчиком, как Руффо, и вступать с ним в пререкания по поводу личности изображенного. Впрочем, Рембрандт совершенно не боялся других рисков, ведь, осмотрев своего «Александра» (возможно, хотя и не наверняка, находящегося ныне в Глазго)[623], Руффо заметил, что холст сшит из четырех отдельных лоскутов. На самом деле Рембрандт, как и Рубенс, неоднократно дополнял холсты и раньше, в соответствии с тем, как менялось его ви́дение той или иной композиции, и при этом нисколько не ухудшал качества работ. Так, он увеличил размеры «Ночного дозора» и великой «Проповеди святого Иоанна Крестителя», приобретенной Яном Сиксом. Не исключено, что Рембрандт, опять-таки подражая Рубенсу, гордился тем, что может сделать единство всей композиции столь неотразимым, что швы останутся буквально незаметными.

Некоторое время Руффо, по-видимому, действительно их не замечал, так как письмо, в котором он горько сетовал на сшитый из лоскутов холст, он отправил Рембрандту лишь спустя пятнадцать месяцев после получения «Александра». Впрочем, наконец обратив внимание на дефект полотна, владелец,

вероятно, вспомнил и о записке, которую Рембрандт приложил к счету и в которой небрежно обмолвился, что, поскольку картина имеет большие размеры, шесть на восемь ладоней, «господин заказчик едва ли сочтет цену [пятьсот гульденов плюс еще сто двадцать три за упаковку, доставку, таможенный сбор и страховку] чрезмерной»[624].

Возможно, обнаружив на холсте то, что он счел следствием небрежности или обмана со стороны Рембрандта, Руффо вознегодовал тем пламеннее, что уже заказал Гверчино картину в пандан к «Аристотелю». Когда Гверчино показали графический набросок с рембрандтовской картины, он решил, что поскольку изображенный на ней рекламирует свое ремесло, ощупывая череп, значит это «физиономист»; посему в пандан картине Рембрандта он написал для Руффо «Географа», ведь измерение земли, согласно взглядам того времени, идеально соответствовало измерению человеческой головы! В противоположность кропотливости и тщательности, ощутимой в картине Рембрандта, Гверчино, несомненно высоко ценивший Рембрандта и, возможно, даже владевший его офортами, завершил работу всего за несколько месяцев и угодил Руффо, намеренно вернувшись в ней к своей прежней манере с ярко выраженной светотенью кьяроскуро, чтобы она лучше соответствовала стилю амстердамского мастера. Поскольку Руффо польстил Рембрандту, сделав его «Аристотеля» жемчужиной своей небольшой галереи героев и мыслителей, вроде той, что князь Лихтенштейнский заказал Хусепе Рибере, его, возможно, особенно раздосадовало, что Рембрандт на сей раз столь бесцеремонно с ним обошелся.

В письме, отправленном доном Антонио Рембрандту 1 ноября 1662 года, недовольство было выражено в весьма резкой форме. Послание согласился передать с оказией голландский консул в Мессине Ян ван ден Брук, имя которого итальянцы для удобства превратили в «Валлемброт» и который направлялся в Амстердам. Прибыв на место назначения, ему надлежало сообщить некоему Исааку Юсту, возможно посреднику между Рембрандтом и мессинским патрицием, что тот совершенно не удовлетворен качеством доставленной ему работы. Он посетовал, что «Александр» сшит из четырех фрагментов, а это абсолютно недопустимо; ужасные же швы на холсте «не описать словами». В его коллекции, состоящей из двухсот лучших картин Европы, нет ни одной, составленной из лоскутов! Очевидно, что изначальный вариант картины представлял собой оплечный, а не поясной портрет, заказанный и оплаченный живописцу. А к этой голове, возможно даже написанной ранее, Рембрандт просто приделал

внизу еще один кусок холста. Затем, чтобы картина не показалась зрителю слишком узкой и слишком вытянутой, Рембрандт еще раз увеличил ее размеры, добавив по лоскуту по бокам. Чтобы как-то возместить Руффо моральный ущерб от всех этих несовершенств, Рембрандт счел возможным присовокупить к «лоскутному» «Александру» «Гомера», написанного, по крайней мере, на добротном, целом холсте. Вот только он был не дописан. Явно закончен наполовину, «mezzo finito»[625].

Рембрандт ван Рейн. Человек в доспехах (Александр?). 1655. Холст, масло. 137,5 × 104,4 см. Художественная галерея и музей

И что же прикажете делать с таким некачественным товаром? «Гомера» немедленно отправят обратно в Амстердам, пусть закончит. А если Рембрандт и в самом деле ожидает, что дон Антонио примет «Александра» в его нынешнем состоянии, то пусть снизит цену по крайней мере вдвое, ведь сумма, которую он запросил, «более чем вчетверо превосходит ту, что обыкновенно назначают лучшие итальянские художники». Но поскольку Рембрандт не может рассчитывать, что «столь дорогое полотно со столь многими изъянами» останется в доме Руффо и будет соседствовать в его галерее с чудесными шедеврами, пусть либо напишет обещанную картину заново, либо оставит первый вариант себе и вернет деньги.

Рембрандт ван Рейн. Гомер, наставляющий учеников. 1663. Холст, масло. 108 × 82,4 см. Маурицхёйс, Гаага

Ответ Рембрандта, отправленный после того, как «Гомер» был возвращен в Амстердам, сохранился только в итальянской версии, составленной для Руффо, но и в переводе нисколько не утрачивает своей убедительности. Он ничем не напоминает униженное извинение:

> «Я был несказанно удивлен тем, что Вы написали мне об „Александре“, выполненном необычайно искусно,

и потому мне остается лишь предположить, что в Мессине не много найдется любителей искусства [amatori]. Я не менее поражен тем, что Ваша Светлость изволили сетовать и на цену, и на качество холста, но, если Ваша Светлость желает вернуть „Александра“, подобно тому как Вы возвратили этюд [schizzo] к „Гомеру“, я напишу другого „Александра“. Что же до холста, то у меня не нашлось полотна нужного размера, пока я писал, и потому мне пришлось удлинить его, но, если как следует разместить его при дневном освещении, никто ничего не заметит.

Если Вашей Светлости по вкусу „Александр“, как он есть, – что ж, хорошо. Если Вы не хотите оставить его себе, то должны заплатить мне шестьсот флоринов. А за „Гомера“ Вы должны мне пятьсот флоринов, да еще за холст, ведь мы договорились, что все издержки берет на себя Ваша Светлость. Если Вы согласны, прошу Вас, сообщите мне, каких размеров картину Вы желали бы получить. Жду Вашего ответа с надеждой, что все разрешится к лучшему»[626].

Можно представить себе, что если Руффо почувствовал себя оскорбленным, получив, как ему казалось, скверно выполненную работу от художника, который считался лучшим среди живописцев своего поколения, то по прочтении ответа с ним едва не случился удар. Однако, как ни странно, художник и заказчик не поссорились. Может быть, Рембрандт подробнее объяснил Руффо суть своего творческого метода; в любом случае «Александр» не вернулся в Амстердам. Руффо как будто был вполне удовлетворен новой, завершенной версией «Гомера». В письме Рембрандт говорит об «этюде», и потому можно предположить, что Руффо, раздосадованный «Александром», принял пробный набросок за готовую картину, что, в общем-то, простительно.

Рембрандт ван Рейн. Гомер, наставляющий учеников. Ок. 1661–1663. Рисунок. Бумага, перо коричневым тоном. Национальный музей, Стокгольм

Однако, когда Руффо получил «Гомера, наставляющего учеников», тот настолько ему понравился, что он стал заказывать картины на подобный сюжет другим художникам: «Диогена – школьного учителя» – Маттиа Прети, «Философа Архита с механическим голубем» – Сальватору Розе и картину, описанную в каталоге как «Святой Иероним или философ, устремляющий указательный перст на череп, покоящийся на книге», – Джачинто Бранди. Ни одна из них, включая «Географа» Гверчино, не дошла до нас, а от «Гомера» остался лишь фрагмент, сильно поврежденный огнем и обрезанный со всех четырех сторон.

Изначальный облик картины можно реконструировать по подготовительному этюду, который Рембрандт прислал Руффо для одобрения. На рисунке, что необычно для Рембрандта, выполненном коричневой тушью, оттеняемой белым тоном, запечатлен слепой поэт; одной рукой он сжимает посох, другой делает какие-то резкие движения, возможно подчеркивая ритм произносимого стиха. Яркий свет падает на правое плечо и на лицо Гомера. Однако луч света скользит по плоскости рисунка и далее, к сидящему за столом ученику, который не сводит со старика завороженного взора: так Рембрандт на уровне чудесных

зрительных образов воплощает свою идею «просветления».

Несчастный, искалеченный холст, находящийся в Маурицхёйсе, многое утратил, но сохранил нечто важное, не в последнюю очередь вдохновенный образ эпического поэта, перед которым Рембрандт явно благоговел. Он вновь пытается передать посредством живописной манеры сущность персонажа: грубоватую простоту, большие выразительные руки, фигуру патриарха, бесформенный, без всяких украшений плащ, словно излучающий какое-то поэтическое сияние. Как и в случае с бюстом Гомера в «Аристотеле/Апеллесе», Рембрандт намеренно оставляет его глаза в тени. Однако на картине царит достаточно яркое освещение, чтобы мы могли заметить, насколько различаются обозначенные широкими, отрывистыми мазками руки и глаза, выписанные с великим тщанием. Ввалившиеся глазницы напоминают глубокие ямы, края век воспалены; верхние веки скрывает тень, в самом уголке нижнего века заметен крошечный отблеск света. Сами глазные яблоки черные и безжизненные, неспособные узреть мир. Но над ними, под сияющим челом поэта, возникают чудесные творческие видения.

III. Жертвоприношения

Невзгоды пришли к Рембрандту незаметно, словно первые тяжелые капли дождя, ударившиеся о сухое оконное стекло и на миг отвлекшие от работы.

А потом небольшой дождь превратился в бурю. 1 февраля 1653 года к нему внезапно явился нотариус и вручил официальное уведомление о взыскании долга за недвижимость. Долги Рембрандта были суммированы по просьбе Христоффела Тейса, которого явно не умиротворили ни выполненный Рембрандтом офорт с изображением его загородного поместья, ни предложенные живописцем картины. Конечно, он проявлял снисходительность, но всему есть предел. Рембрандт обязался выплатить остаток стоимости за пять-шесть лет, хотя в купчей содержалась и оговорка «или как ему будет удобно». Четырнадцать лет превосходили всякое представление об «удобстве», и наконец Христоффел Тейс потерял терпение. Еще раньше, в январе того же года, он отказывался вручить Рембрандту купчую на дом, пока тот не уплатит налог на передачу прав собственности на недвижимое имущество. Счет составлял в общей сложности восемь тысяч четыреста семьдесят гульденов и шестнадцать стюверов, включая проценты и налоги. «В случае же дальнейшей задержки выплат, – следовало зловещее

предупреждение, – предъявитель сего, ежели испытает нужду в средствах, оставляет за собой право подать судебный иск о взыскании долга, а также предпринять любые разумные шаги, дабы истребовать у Вашей Милости возмещения всех денежных сумм, процентов и издержек»[627].

Чтобы хотя бы отчасти выполнить эти требования, Рембрандту пришлось занять две крупные суммы денег. Первую ему ссудил Корнелис Витсен, патриций и капитан роты арбалетчиков, столь эффектно изображенный ван дер Хелстом на групповом портрете среди своих подчиненных, пирующих по случаю заключения Мюнстерского мира. Он одолжил Рембрандту четыре тысячи сто восемьдесят гульденов, и художник под присягой поклялся перед членами городского совета вернуть эти деньги в течение года. Деньги он взял под залог всего своего имущества. Хотя Витсен пребывал вне магического круга правителей, творивших амстердамскую политику после 1650 года, – де Граффов и Хёйдекоперов, – его звезда начала вновь восходить; спустя лишь несколько недель после того, как он одолжил Рембрандту деньги, его избрали одним из четырех бургомистров. А поскольку другие упомянутые магнаты демонстративно лишили Рембрандта своего покровительства и даже не пригласили его в числе прочих украшать новое здание ратуши, вполне возможно, что Витсен, как предположил Гэри Шварц, стал сознательно оказывать Рембрандту поддержку, чтобы подчеркнуть собственный аристократический вкус и заявить о своих политических амбициях[628]. Чтобы прослыть патрицием в Амстердаме середины XVII века, надлежало предстать в глазах окружающих Меценатом. Однако Рембрандт напрасно столь доверился Корнелису Витсену. Тот же автор язвительной эпитафии, что обвинял Витсена в пьянстве, обличал его как вымогателя и лицемера, «на посту магистрата снискавшего неприязнь граждан, ибо он едва ли не разорил их непосильными поборами, хотя и оправдывался, что он-де не корыстолюбив и должность эта была ему навязана»[629].

Однако весной 1653 года Рембрандту не приходилось выбирать кредиторов. Тысячу гульденов, предоставленную без процентов Яном Сиксом, можно было счесть жестом дружбы, но Рембрандту все равно отчаянно не хватало денег. Он занял еще четыре тысячи двести гульденов у некоего Исаака ван Хертсбека, пообещав, как и Витсену, возвратить их в течение года[630]. Неудивительно, что весь 1654 год он без устали писал картины!

Возможно, все кончилось бы хорошо, если бы его корабль благополучно вернулся из плавания. Однако, как он утверждал в своем прошении о «cessio bonorum», или добровольной передаче

имущества кредиторам, он «понес убытки на море» и «убытки в делах»[631]. Что же произошло? Может быть, он опрометчиво вложил деньги в торговое судно, которое во время войны захватили англичане? Или оно затонуло с грузом пряностей где-то в Зондском проливе, или неподалеку от мыса Доброй Надежды его потопили ревущие штормовые ветры? И если уж мы об этом заговорили, как Рембрандт умудрился истратить без остатка двадцать тысяч гульденов, долю наследства, завещанную Саскией Титусу? Сколько же стоили фарфоровые казуары на самом деле? В конце концов, даже уступив неофициальный титул первого живописца Амстердама другим художникам, Рембрандт отнюдь не был забыт. Его картины продавал антиквар Иоганнес де Рениалме, оценивший одну из них, «Христос и грешница», в сказочную сумму – тысячу шестьсот гульденов. Однако это полотно было написано в «ювелирной» манере начала 1640-х годов, со множеством сюжетных деталей и причудливыми, подробно проработанными костюмами и архитектурой. Теперь же Рембрандта интересовали не столь затейливые и фантастические вещи. В начале 1654 года при посредстве Рениалме и другого антиквара, Лодевейка ван Людика, он попытался продать одну из своих картин некоему дельфтскому нотариусу[632]. Сделка не состоялась, когда выяснилось, что покупатель сам не имеет наличных денег и рассчитывает на прибыль от какого-то банкротства, а значит, у продавцов появились сомнения, сумеет ли он вообще заплатить за картину. Однако к договору купли-продажи они добавили весьма странное условие, а именно что все они обязуются держать сделку в строжайшем секрете от кого бы то ни было, «в особенности от Яна Сикса». И это несмотря на то или именно потому, что торговец предметами искусства ван Людик выступал поручителем, когда Сикс щедро дал беспроцентную ссуду Рембрандту!

Подозрительный характер несостоявшейся сделки свидетельствует, что Рембрандта охватила паника. Получив три займа, Рембрандт мог заплатить налог на передачу прав собственности и внести остаток денег за дом, но в таком случае оказывался в долговой кабале у новой компании кредиторов, причем некоторые из них, как, например, Витсен, отнюдь не отличались великодушием. Приближалась финансовая катастрофа, несчастье все туже опутывало его своими цепкими щупальцами. Когда он начал биться в кольцах чудовища, отчаянно тщась освободиться, оно лишь усилило хватку. В конце 1655 года он стал предпринимать осторожные шаги, пытаясь защитить своих близких, видимо, от уже неизбежного разорения. Титусу, которому исполнилось четырнадцать, было велено

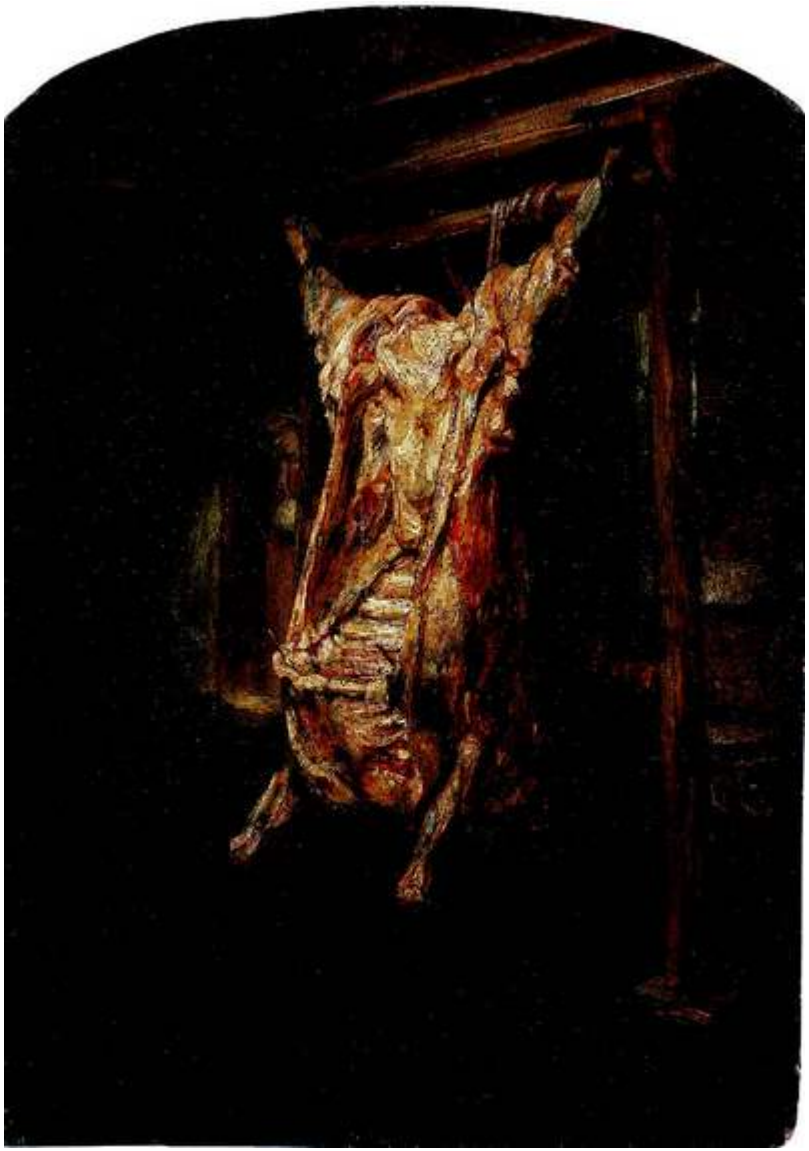
написать завещание, где особо оговаривалось, что если ему суждено скончаться прежде отца, то остатки наследства, завещанного ему Саскией, перейдут Рембрандту. «Завещатель не желает, – гласил документ, – чтобы какое-либо оставленное им имущество перешло к родственникам его с материнской стороны, если на то не будет особого распоряжения его отца»[633].

В декабре Рембрандт снял зал на Калверстрат, в трактире «Императорская корона», элегантном трехэтажном здании с гербом и скульптурами на фасаде, и выставил там на продажу какие-то свои вещи, предположительно предметы искусства. Однако выручить ему удалось сущие гроши, и это разочарование стало лишь первым в цепи несчастий, которые обрушатся на него в ближайшие годы. Неумолимо надвигалось разорение. Ни Гюйгенс, ни штатгальтер, ни Ян Сикс и, уж конечно, ни Корнелис Витсен не могли спасти его от долговой тюрьмы.

В мае 1656 года Рембрандт переписал дом на имя Титуса, пытаясь защитить эту собственность от посягательств своих заимодавцев. Данный маневр, хотя предпринятый в рамках закона, был сочтен несколько предосудительным и спровоцировал его кредиторов, которые немедля принялись угрожать Рембрандту судом из боязни потерять имущество, которое художник обещал им в обеспечение залога. В июле Рембрандт решил бесстрашно встретить катастрофу, словно святой Стефан – готовые обрушиться на него камни. Дабы упредить любые юридические шаги своих заимодавцев, он обратился в Верховный суд Голландии в Гааге с просьбой разрешить ему «cessio bonorum». Под этим латинским термином понималась форма банкротства, предоставляемая лицам, которые в глазах закона слыли достопочтенными гражданами и понесли финансовые потери по независящим от них обстоятельствам. Вероятно, Верховный суд внял уверениям Рембрандта, что он-де утратил свое достояние на море при гибели корабля, поскольку даровал ему «cessio bonorum», и отныне он был избавлен от личных притязаний заимодавцев. Впрочем, это был весьма холодный акт милосердия. Теперь художнику предстояло передать все свое имущество, движимое и недвижимое, в руки членов комиссии по делам о банкротстве, «Kamer van de desolate boedels», «Камер ван де десолате буделс», а те должны были точно оценить его стоимость, чтобы потом из вырученных денег расплатиться с кредиторами. Отныне он становился, в сущности, недееспособным и переходил под их опеку, и они могли как угодно распорядиться его свободой и его репутацией. Спустя двенадцать дней после того, как Рембрандту была дарована «cessio bonorum», пять членов комиссии: купцы, юристы,

магистраты, сплошь безупречно честные граждане, – назначили распорядителя, в руки которого разорившийся художник передавал все, что имел. Само его имя, Хенрик Торквиний, являло упрек моту и расточителю, а в конце июля 1656 года он лично явился на Брестрат в сопровождении судебных приставов описывать все находящееся в доме имущество, начиная с «маленькой картины кисти Адриана Броувера, изображающей кондитера», висевшей в передней, и заканчивая несколькими воротничками и манжетами в прачечной.

Оторвался ли Рембрандт хоть на миг от работы, пока они расхаживали по комнатам, отворяя кладовки, шкафчики и сундуки, открывая альбомы рисунков и гравюр, усердно скрипя перьями по бумаге, посыпая песком свежие чернильные записи? Или он укрылся у себя в мастерской и продолжал писать, словно все это – ниже его достоинства? Или он встретил судебных приставов подбоченившись, в рабочем балахоне и высокой шляпе, с тем же решительным и несколько презрительным выражением лица, с которым запечатлел себя на рисунке, выполненном примерно в это время (с. 722)? Ведь сколь это ни удивительно, несчастья и горести, беспощадно обрушившиеся на живописца, отнюдь не умерили его творческой активности. Именно в 1655–1656 годах, когда в дверь его стучались кредиторы, а члены комиссии по делам о банкротстве описывали роскошный дом и богатые коллекции, обрекая его на нищету в недалеком будущем, Рембрандт создал несколько картин, чрезвычайно оригинальных по своему замыслу и необычайно запоминающихся.



Рембрандт ван Рейн. Воловья туша. 1655. Дерево, масло. 94 × 69 см. Лувр, Париж

Пожалуй, те из них, что навсегда остаются в памяти, словно пребывают в некоей сумеречной стране меж надеждой и гибелью. Вот на деревянной крестовине висит растянутая и выпотрошенная воловья туша, а из-за нее выглядывает посудомойка или кухарка, подчеркивая то противопоставление жизни и смерти, на котором Рембрандт уже строил «Девочку с мертвыми павлинами», однако на сей раз картина отчетливее говорит о жертвоприношении. Прежде, в конце 1630-х годов, кто-то в окружении Рембрандта уже писал похожую воловью тушу. Однако если на более раннем

полотне ребра, потроха, жир, мышцы и пленки изображены с безупречным тщанием, достойным судебно-медицинского эксперта, а сама туша жутковато поблескивает, то Рембрандт набрасывается на своего вола с кистью, словно с разделочным ножом мясника. Его короткие плотные мазки взрезают, свежуют, режут, рубят, зачищают. Посредством этой яростно энергичной манеры Рембрандт добивается поистине зловещего результата, он одновременно и *воскрешает* эту тварь, и подробно изображает ее смерть, словно запечатлевая искалеченного мученика со снятой кожей в предсмертной агонии. В конце концов, эта картина датирована 1655 годом, а в это время дела у Рембрандта за пределами мастерской шли неважно. Может быть, ему вспомнилась гравюра Мартена ван Хемскерка, которая могла находиться в его коллекции и на которой было показано возвращение блудного сына к милосердному отцу, а символом всепрощения служило «заклание откормленного тельца»?[634] Или он просто предавался жалости к себе, как это было в «Охотнике с подстреленной выпью», отождествляя себя с мучеником, готовым вот-вот принять страдание и замершим между жизнью и смертью? На осенней распродаже всей его мебели, утвари и коллекций удалось выручить жалкие тысячу триста двадцать два гульдена и пятнадцать стюверов. Он остался должен тринадцать тысяч, а впереди открывалась нерадостная перспектива выплаты долга из остатков наследства Титуса. Неудивительно, что Рембрандт ощущал, как в крылья ему впиваются ножи для свежевания, а в кости – крючья.

На картине «Польский всадник» появляется столь же странное, призрачное существо, как будто живое, но вместе с тем умирающее. На сей раз это тощий серый одр, медленно бредущий в лучах мерцающего, болезненно-желтого света, на спине которого, в узком седле, красуется на удивление пригожий юноша, высоко поднявший колени, чтобы удержаться в коротких стременах. Вместо чепрака на спину клячи наброшена какая-то шкура, один ее угол загнулся, приняв очертания звериной лапы. Безбородый мальчик-муж глядит куда-то вдаль, его правый локоть обращен в направлении его взора, выражение его лица, особенно правой половины, неуловимо меняется, словно он увидел что-то страшное. Неужели и он – невинная жертва?

В любом случае можно сказать наверняка, что он поляк (или литовец) и что он написан Рембрандтом[635]. Кроме того, неизвестный заказчик едва ли рассчитывал, что она будет проникнута столь трагическим ощущением скорби и обреченности, а изображенный на ней юноша в расцвете лет будет неумолимо влеком к столь мрачной судьбе, что целые

поколения станут раз за разом завороженно взирать на это таинственное полотно из коллекции Фрика. Ведь хотя «Польского всадника» интерпретировали совершенно по-разному: в нем видели и образ блудного сына в его скитаниях, и костюмированный портрет актера, исполнявшего главную роль в пьесе о Тамерлане (в случайно подвернувшихся польских одеждах), и воплощение «miles christianus», совершенного рыцаря без страха и упрека, выступающего в поход против врагов Христовых, – судя по всему, какое-то литовское аристократическое семейство просто заказало Рембрандту портрет сына, учившегося в каком-то университете Голландской республики[636]. Только польский или литовский дворянин мог знать, как ездить на лошади по-польски, держась не прямо, а немного подавшись вперед, отведя назад правую руку, чтобы, если понадобится, быстрее схватить за навершие булаву-буздыган, а левой рукой сжимая удила[637].

В 1650-е годы знатные и богатые голландские патриции уже сами желали, чтобы их запечатлевали верхом, и такие художники, как Альберт Кёйп из Дордрехта, постепенно стали им угождать. Однако ни костюм, ни оружие, ни конь ни на одном из подобных портретов, в том числе на написанном Рембрандтом в соавторстве с кем-то из учеников конном портрете Фредерика Рихеля (1663), ничем не напоминают «Польского всадника». Вероятно, это был редкостный и весьма своеобразный заказ, а нашел его Рембрандту, вероятно, Хендрик ван Эйленбург, родившийся и выросший в Польше и до сих пор поддерживавший отношения с оставшимися там деловыми партнерами и родственниками. Ван Эйленбург, которому в то время было около семидесяти, и сам не мог считаться образцом финансового благоразумия. Выехав с Брестрат, он вел скитальческое существование и в конце концов стал арендовать дом на площади Дам, пока строительство нового здания ратуши не вынудило его перебраться в новое съемное жилище на углу Вестермаркт и Принсенграхт. К тому моменту, как Рембрандта постигло банкротство, ван Эйленбург сам задолжал городу за аренду жилья тысячу четыреста гульденов. Найдя Рембрандту выгодный заказ, он, возможно, получил комиссию, подобно тому как делал это двадцать лет тому назад, когда сотрудничал с художником.

Ван Эйленбург владел польским языком и потому наверняка мог оказывать какую-то помощь многим купцам из Восточной Прибалтики, жившим в Амстердаме и в том числе заключавшим сделки на бирже[638]. Возможно, он также был знаком с обитателем дома на Схапенстег, носившего название «Польский рыцарь» и украшенного декоративным рельефом с изображением

горделиво подбоченившегося всадника в долгополом стеганом жупане на пуговицах[639]. Впрочем, любитель искусств, заказавший «Польского всадника», скорее всего, относился к совершенно иному типу поляков и жил с целым штатом слуг и домочадцами, далеко не бедно, в Голландской республике, иными словами, принадлежал к классу поместного дворянства. Представитель одного из подобных кланов Михаил Огинский, великий гетман Литовский, в 1791 году действительно преподнес эту картину Станиславу Августу, королю Польскому, вместе с шутливым посланием: «Сир! Посылаю Вашему Величеству казака, которого посадил на коня Рембрандт. Конь этот во время своего пребывания в моем стойле съел сена и овса на четыреста двадцать немецких гульденов. Справедливость и щедрость Вашего Величества позволяет мне надеяться, что апельсинные деревца расцветут в той же пропорции»[640].

Рембрандт ван Рейн. Польский всадник. Ок. 1657. Холст, масло. 116,8 × 134,9 см. Коллекция Фрика, Нью-Йорк

Хендрик ван Эйленбург хорошо знал этих людей. Его отец Герард и брат Ромбаут непосредственно вели дела со шляхтой в Кракове и Гданьске, поставляя ей утонченные предметы роскоши.

Эти поляки повелевали крепостными, владели древними прибалтийскими лесами и тысячами акров золотистой пшеницы и серебристой ржи; вельможи в долгополых кафтанах, они до сих пор полагали себя сарматскими воинами, охотниками на рысей и зубров, даже если возводили изящные палладианские виллы с пилястрами и заказывали для их украшения фламандские шпалеры, турецкие ковры, голландскую кожу с золотым тиснением и голландские же изразцы. Чтобы возвести на трон избранного короля Польского и великого князя Литовского, необходимо было заручиться их поддержкой, и они гордились тем, что могут послать сыновей и холостых братьев на легких, быстроногих восточных скакунах в ряды кавалерии, противостоящей туркам. Значительное число этих вельмож сохранило верность протестантизму (некоторые исповедовали даже социнианство), и именно эти протестантские семейства, не в последнюю очередь литовская ветвь Огинских, отправляли своих сыновей в сопровождении лакеев и домашних учителей в голландские университеты, особенно Лейдена и фрисландского Франекера, где одним из светил богословского факультета считался свояк Рембрандта, исправившийся пьяница и развратник Иоганнес Макковий[641].

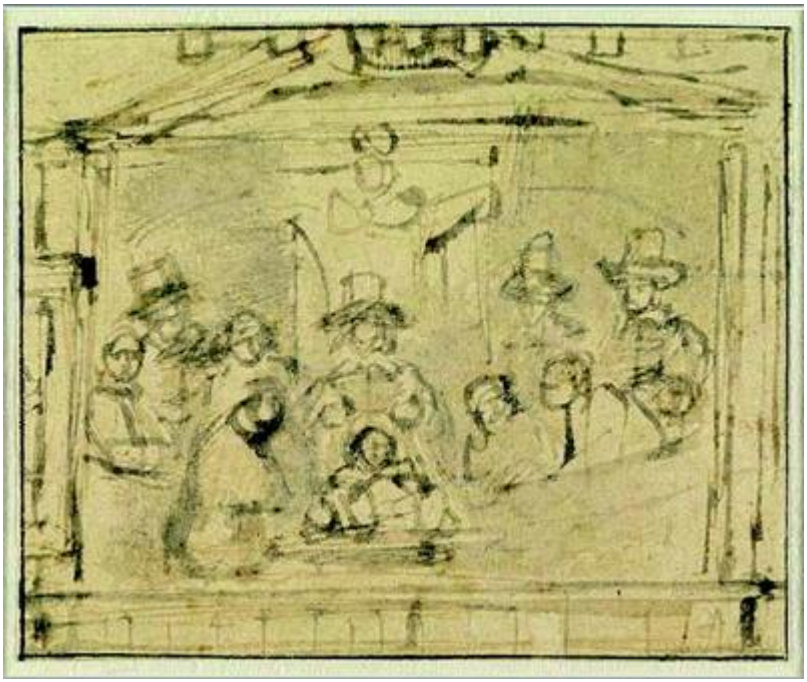
Едва ли Огинские относились к числу образцовых студентов, по крайней мере с точки зрения ректора и университетских профессоров. В 1643 году двоих представителей этого рода, Яна и Шимона Кароля, обвинили в участии в жестоком побоище, вспыхнувшем на улицах города между польскими и немецкими студентами, с одной стороны, и фрисландцами – с другой. Местные пострадали больше: один из студентов-богословов умер от проникающего ранения, нанесенного кинжалом, а другой получил удар ножом в плечо, пытаясь защитить своего друга. Шимон Кароль предстал перед судом, но был оправдан, поскольку ему удалось обратить показания немца, свидетеля обвинения, против самого этого немецкого студента[642]. Однако, выполнив перевод на латынь «Придворного» Кастильоне, Шимон Кароль, видимо, окончательно восстановил свою репутацию, так как был сочтен достойным руки дочери бургомистра Леувардена спустя всего два года после кровавой драки. В 1655 году, когда Рембрандт написал «Польского всадника», братья Огинские, с их двусмысленной славой, были уже значительно старше изображенного на картине, однако Рембрандт мог избрать в качестве модели их кузена Марциана Огинского, студента Лейденского университета, которому как раз исполнилось двадцать пять.

Приятно было бы предположить, что «Польского всадника»

заказало то же семейство, в руках которого он пребывал в XVIII веке. Однако, даже если это не так и на тощем сером одре изображен не кто-то из молодых Огинских, почти фанатическое тщание, с которым Рембрандт выписывал причудливые детали костюма и вооружения своего современника, польско-литовского кавалериста, начиная от шерстяной, отороченной мехом шапки-кучмы до отрезанного конского хвоста-бунчука, украшающего сбрую, позволяют говорить о том, что он старался выполнить требования реального заказчика, а не показывал некий образ, целиком созданный его воображением[643]. Разумеется, Рембрандт, с его страстью к экзотическим костюмам и оружию, выполнил эту работу едва ли не благоговейно, озарив слабым сумеречным светом рукоять ятагана и навершие булавы. А вспышки ярко-красного цвета на шапке и узких штанах всадника не только оттеняют серебристый шелк жупана, но и создают эффект поступательного движения, словно неся всадника вперед по неширокой, обрамленной низким барьером дороге. Хотя средний и задний план лишь бегло намечены (настолько бегло, по контрасту с написанными широкими мазками, но совершенно четкими отпечатками конских копыт, что эти части картины, пожалуй, действительно выполнил ученик), можно различить, что дорога проходит вдоль реки, на противоположном берегу которой вздымается холм. На вершине его виднеется мрачная цитадель с плоским куполом, вроде тех угрюмых твердынь, что Рембрандт предпочитал использовать в качестве фона на своих лейденских исторических полотнах за тридцать лет до «Польского всадника». На заднем плане, кажется, дымит какой-то костер.

Нельзя отрицать, что весь облик героя напоминает о каком-то театральном действе. Но именно так, в желтых остроносых сапогах для верховой езды и с вышедшим из употребления колчаном для стрел, любило покрасоваться литовское дворянство и у себя на родине, и, что вполне простительно, за ее пределами. Некоторые представители польских и литовских аристократических семейств до сих пор сражались бок о бок с венгерскими гусарами в рядах кавалерии против турок, а идеалом польского конного воина служил Ян Собеский, которому предстояло спасти Вену от османской осады в 1683 году и обрести бессмертную славу. Поэтому картина Рембрандта вполне могла восприниматься как напоминание о немеркнущей славе рыцарства и найти почетное место на стене либо в голландском доме Огинских, либо в родовом замке посреди литовских лесов. Впрочем, на протяжении всей своей карьеры Рембрандт писал портреты, не нарушая указаний заказчиков, но одновременно неуловимо и незаметно выходя за их границы. А атмосфера

трогательной и героической меланхолии, окружающая безбородого юношу, который куда-то скачет на коне под дымными, бледными небесами, отнюдь не мнится зрителю. Писал ли Рембрандт Яна Сикса, застигнутого меж публичной маской и тайным, истинным «я», или своего соседа, пожилого прапорщика Флориса Сопа, не лихого и щегольски одетого, а довольно плотного и приземистого холостяка-знаменосца, Рембрандту неизменно удавалось извлечь универсальное начало из личного, непосредственного присутствия своих персонажей, запечатлеть не только индивидуальность, но и этос. Этого он добивался, сосредоточивая внимание на ярких, значимых деталях: разводах и узорах на древке знамени в руках Флориса Сопа, наверняка выточенном из полированной березы, нечетких, размытых очертаниях перчатки, которую то ли снимает, то ли натягивает Ян Сикс. А в «Польском всаднике» атмосферу обреченности, без сомнения, создает странная гармония в облике верхового и лошади. Польские исследователи вполне справедливо замечали, что боевые кони восточноевропейских кавалеристов были значительно мельче и тоньше скакунов испанских пород, верхом на которых охотились и сражались в Западной Европе. А голова и шея изображенной на полотне лошади даже красивы. Однако, пусть Юлиус Хельд не прав и Рембрандт не использовал в качестве модели для «польского коня» лошадиные скелеты, выставлявшиеся в анатомических театрах, он действительно написал конские ноги так, словно от них остались кожа да кости. Кажется, будто лошадь, закусив удила и оскалив зубы, неумолимо влечет к какой-то роковой цели, к конечной и абсолютной гибели ничего не подозревающего всадника.



Рембрандт ван Рейн. Подготовительный рисунок к «Уроку анатомии доктора Яна Деймана». 1656. Бумага, перо коричневым тоном. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум

Как ни странно, то же тревожное чувство, внушаемое соседством живых и мертвых, ощутимо и в «Уроке анатомии доктора Яна Деймана», завершенном спустя год после «Польского всадника», в 1656-м. В 1723 году эту картину уничтожил огонь, сохранился лишь небольшой центральный фрагмент, однако и дошедшая до нас малая часть вместе с подготовительным этюдом позволяют предположить, что это, вероятно, была одна из наиболее впечатляющих и вместе с тем наиболее жутких работ Рембрандта. Властная, притягательная странность этой картины представляется тем более смелой, если вспомнить, что это первый групповой портрет, выполненный Рембрандтом со времен «Ночного дозора», означавший признание со стороны целого общественного класса законодателей вкуса и меценатов, в котором он столь отчаянно нуждался.

Если мы посмотрим на подготовительный этюд, у нас может сложиться впечатление, что разорившийся Рембрандт изо всех сил старался угодить заказчикам и выполнить все их требования. По сравнению с бурной драмой, разыгрывающейся в «Уроке анатомии доктора Тульпа», картина 1656 года кажется морализаторской и мрачной, почти помпезной в своей монументальности, а ее персонажи симметрично группируются

слева и справа от доктора анатомии. Труп, бывший при жизни неким Йорисом Фонтейном, арестованным за попытку ограбить склад сукон и напавший с ножом на тех, кто рискнул его задержать, показан в процессе вскрытия более реалистично: из его брюшной полости уже удалены пищеварительные и выделительные органы, а теменная часть черепной коробки уже снята, чтобы обнажить для исследования полушария мозга[644]. Все это представляется *куда менее* новаторским и вызывающим, чем ранняя картина, и, возможно, вполне потрафило вкусу хирургов.

Однако на самом деле этот более поздний «урок анатомии» был столь же оригинальным и нарушающим конвенции, сколь и первый. На сей раз Рембрандт перенес все свое внимание с движения и жестов на самоуглубленное созерцание. В «Докторе Тульпе» все говорило о Божественной природе движения, а предостережением о смерти служил лишь перст доктора ван Лунена, указующий на препарируемое тело. В «Уроке анатомии доктора Яна Деймана» абсолютно все властно напоминает о смерти и Божественном суде, символом которого выступает торжественное собрание хирургов. Обнажившийся мозг анатомируемого трупа убеждает зрителя в том, что мысль и разум, уникальный дар человечества, в еще большей степени, нежели двигательная способность, есть и вязкая масса кровавых сгустков, и высшее чудо творения, ведь Рембрандт превратил этот анатомический театр, располагавшийся на верхнем этаже Мясного рынка, в церковь, а картину – в ее алтарный образ. Низкая точка зрения, выбранная на картине, которая украшала зал гильдии хирургов, открывала зрителю ступни препарируемого тела, показанные в чрезвычайно резком перспективном сокращении, и темную призрачную полость на месте удаленного желудка, которую, словно жерди – шатер, еще поддерживали сохранившиеся ребра. Большие кисти рук и торс, опять-таки изображенные в ракурсе, и странно безмятежное лицо, написанное так, точно его окутывает покров благодати, несомненно, напоминают образы мертвого Христа, в особенности созданные Борджианни и Мантеньей. А само тело, показанное под прямым углом к плоскости картины, образует одну линию с доктором Дейманом, который, подобно Богу Отцу, возвышается над головой злодея, с любовью отводя назад твердые мозговые оболочки и разделяя полушария мозга, словно творит благословение. Трогательное, но тревожное ощущение религиозного таинства усиливает и образ хирурга, ассистирующего Дейману: это Гейсберт Калкун, сын того самого Маттейса Калкуна, который на первом групповом портрете

хирургов низко склоняется над правой рукой доктора Тульпа. На более поздней картине Гейсберт Калкун нежно держит в руке отделенную черепную коробку, словно потир для Святого причастия.

На краю деревянного секционного стола, в его торце, заметна подпись Рембрандта, и у зрителя вновь складывается впечатление, что руки анатома и живописца вступили в поучительный тайный сговор. Большое число шедевров, написанных в середине 1650-х годов, имеют сходную композицию, а предмет мебели – будь то конторка Титуса, ложе Иакова, секционный стол доктора Деймана, – казалось бы, образующий на этих картинах барьер между визуальным вымышленным миром и реальным миром зрителя, изображен параллельно плоскости картины, но продолжается прямо до нижнего края, то есть «передней» части полотна. Можно подумать, что такой стол или постель будет отторгать нас от показанной на картине сцены. На самом деле этот композиционный прием создает совершенно противоположное ощущение, вовлекая нас непосредственно в пространство изображенных фигур. Как же Рембрандт этого добивается? Целиком заполнив передний план конторкой, постелью или столом, он упраздняет «раму», отделяющую нас от персонажей. Вместо этого у нас появляется иллюзия, будто нас, подобно безмолвным свидетелям, допустили внутрь изображаемой сцены.

Рембрандт ван Рейн. Урок анатомии доктора Яна Деймана. 1656. Холст, масло. Обрезан до размеров 100 × 134 см. Исторический музей Амстердама, Амстердам

Впечатление, что нам в виде великой милости позволено узреть едва ли не чудо на трогательной и прекрасной картине Рембрандта «Иаков, благословляющий сыновей Иосифа», усиливает отдернутый занавес – возможно, полог постели, на которой возлежит патриарх. Однако кровать действительно выходит за пределы пространства, отмеченные занавесом, и потому у нас возникает ощущение, что мы сами находимся в изножье этой богато украшенной постели и взираем на разворачивающееся перед нами действо, описанное в 48-й главе Книги Бытия. В ней повествуется, как патриарх Иаков, по-прежнему живя в Египте со своим сыном Иосифом и чувствуя, что дни его сочтены, предложил благословить своих внуков, Манассию и Ефрема. Иосиф левой рукой подвел Манассию к правой руке Иакова, дабы тот получил благословение первым, но, к его немалому удивлению и тревоге, Иаков возложил правую руку на голову его младшего сына, Ефрема, как сказано в Писании, «с намерением». Иосиф попытался было вмешаться: «Не так, отец мой, ибо это – первенец; положи на его голову правую руку твою». Но отец отказался, промолвив: «Знаю, сын мой, знаю, и от него произойдет народ, и он будет велик, но меньший его брат будет больше его, и от семени его произойдет многочисленный народ».

В апокрифическом Евангелии от Варнавы, написанном в начале христианской эры, но лишь недавно, в 1646 году напечатанном в голландском переводе, «обратный порядок» благословения рассматривался как пророчество исключительной важности. Согласно этому апокрифическому Евангелию, Ефрем, младший сын, был праотцем новой Церкви Христовой, которая действительно охватит «многочисленный народ», тогда как от семени старшего, Манассии, произойдут иудеи[645]. Художники, запечатлевшие этот ветхозаветный сюжет, изображали Иакова, который обманывает ожидания Иосифа, со скрещенными руками, словно пророчески предвосхищающего своим жестом тот крест, на котором примет мученичество Спаситель. Кроме того, многие изображали Иосифа глубоко пораженным или негодующим на ошибку отца.

Нетрудно вообразить, что Рембрандт, виртуозно показывавший внезапные вторжения, переполох, изумленные жесты, в 1630-е годы написал бы эту сцену, как того требовали конвенции: вот из соседней комнаты выбегает оскорбленный

Иосиф, вот он хватает отца за скрещенные руки и пытается исправить его оплошность. Но это уже другой Рембрандт, и картину он пишет двадцать лет спустя. В первую очередь он думает не о споре, а о примирении. Кроме того, он начинает сочувственно изображать сцены семейного единения и душевного тепла. Поэтому на лице Иосифа не заметно ни следа негодования, вместо этого он глядит на отца с нежной сыновней заботой и лишь пытается осторожным движением, снизу, передвинуть его руку. Возможно, Иосифу даже удается рассмотреть важную деталь, почти скрытую от зрителя, – три пальца левой руки Иакова, покоящиеся не на голове Манассии, а на кудрях, ниспадающих по его щеке: так Иаков не дает формального благословения внуку, но, как пристало деду, вселяет в него уверенность, и потому на лице ребенка читается выражение невинного довольства.

В том же духе примирения и всепрощения Рембрандт добавляет на картине еще одного персонажа. Это жена Иосифа, которую иудейское предание считало дочерью египетского жреца, принявшего иудаизм и отвергнувшего идолов своих праотцев. Она одобрительно глядит на сцену, которая происходит у постели ее престарелого свекра. То же иудейское предание, которое могло быть известно Рембрандту от Менаше бен Исраэля, отводит Асенефе важнейшую роль в этой семейной драме, ведь Иаков, поняв, что не может благословить мальчиков в порядке, предусмотренном обычаем, вначале якобы вообще отказался благословить их и смягчился, лишь когда Иосиф стал умолять его смилостивиться над детьми «ради этой праведницы». Однако для Рембрандта, с его инстинктивной склонностью объединять отстоящие друг от друга, но затрагивающие сходные темы евангельские тексты, вставлять, вплетать один в другой, образ Асенефы содержит аллюзию на более ранний ветхозаветный эпизод из главы 27 Книги Бытия. Там говорится, как Ревекка обманывает слепого Исаака, заставляя его поверить, будто он благословляет старшего сына Исава, тогда как на самом деле он благословляет младшего Иакова[646]. На картине Асенефа, с ее ярко освещенным пригожим лицом, предстает невинной, бесхитростной, простодушной матерью – полной противоположностью коварной Ревекке, обманом лишающей Исава его законного благословения. Ведь свой замысел она осуществляет, обложив руки и шею своего «гладкого» сына Иакова «кожею козлят», и потому Исаак, прикоснувшись к нему, предположил, что дотрагивается до «косматого» Исава. Оттого на всякий случай Рембрандт набрасывает на плечи умирающего Иакова звериную шкуру, завязанную у него на шее и

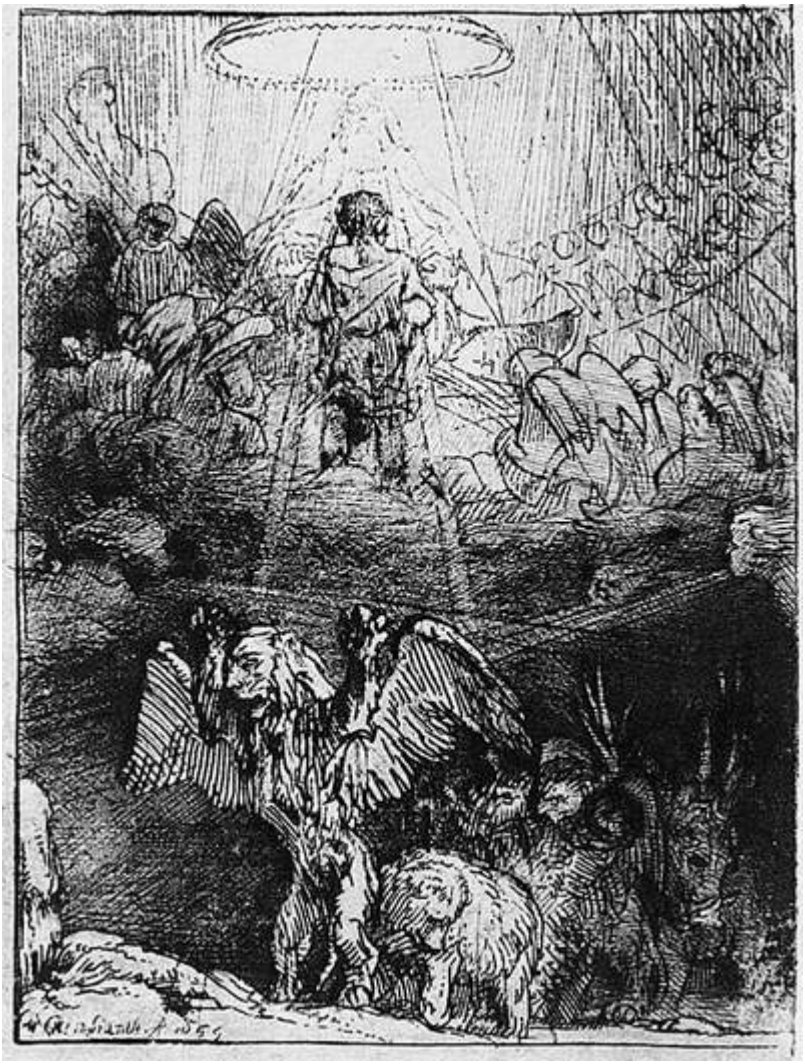
ниспадающую со спины; она призвана отсылать к более раннему эпизоду Книги Бытия.

А потом, нельзя забывать и о глазах Иакова, несомненно ослабевших, ведь в Писании говорится, что глаза его «притупились от старости; не мог он видеть *ясно*». Все эти печальные библейские персонажи, отцы и сыновья, пережившие роковые недоразумения, искупившие и не искупившие вину друг перед другом, словно ощупью пробираются во тьме, держась за ленту памяти. Слепой Иаков излучает яркий внутренний свет – свет благодати, падающий на его изголовье, на сей раз пуховую подушку, а не камень, тот же свет, в котором он некогда узрел ангелов, восходящих и нисходящих по лестнице, ведущей на Небо. Поэтому он повторяет поступок своего отца Исаака и, насколько возможно, стремится загладить вину перед слепым отцом и перед старшим братом, благословляя в свою очередь *обоих* внуков. Возможно, здесь Рембрандт отдает дань памяти и своему собственному ослепшему отцу, а также, перед лицом невзгод, гадает, чем сможет он благословить своего сына Титуса, что сможет оставить ему в наследство.

Рембрандт ван Рейн. Иаков, благословляющий сыновей Иосифа. Ок. 1656. Холст, масло. 175,5 × 210,5 см. Картинная галерея старых мастеров, Кассель

Парадоксальный образ Иакова не оставлял Рембрандта в 1656 году, ведь тогда же он выполнил офорт на сюжет «Сна Иакова»: действие происходит в Вефиле, глава персонажа покоится на каменном изголовье, а по небесной лестнице над ним восходят и нисходят ангелы. Этот маленький офорт задумывался как одна из четырех иллюстраций к каббалистическому трактату Менаше бен Исраэля «Piedra gloriosa, o Estatua Nabuchadnosor» («Славный камень, или Статуя Навуходоносора»)[647]. Возможно, Рембрандт не был филосемитом, каковым любит изображать его сентиментальная легенда, отверженным, прильнувшим к отверженным и причастившимся их глубокой скорби. Конечно, он неплохо ладил с некоторыми представителями еврейской общины Амстердама, например с Эфраимом Буэно (которого изображал не только он, но и Ливенс!), однако близкое знакомство вовсе не становилось гарантией приятельских отношений, и Рембрандт не раз ссорился со своими заказчиками и соседями – и евреями и неевреями. Мы можем сделать вывод, что человек он был неуживчивый и сварливый. Но с Менаше он, по-видимому, действительно подружился и глубоко его уважал. Разве мог он остаться равнодушным к рассказу о том, как отец Менаше трижды попадал в руки инквизиции и трижды пережил пытки и сын, дабы увековечить память отца, сделался светочем еврейской учености? Интеллектуальный космополитизм Менаше, его стремление видеть евреев даже, казалось бы, в полных им антиподах, живущих в самых отдаленных уголках земли, а значит, и его уверенность в том, что евреи, только рассеявшись по миру, смогут выполнить свое предназначение и ожидать явления Мессии, своим страстным экуменизмом не могли не привлекать Рембрандта, странствователя по вымышленным мирам.

Rembrandt f 1634.



Рембрандт ван Рейн. Четыре иллюстрации к «Piedra gloriosa» («Славному камню») Менаше бен Исраэля. 1655. Офорты. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум

Если их взаимная симпатия и любопытство в конце концов и не нашли отражения в каком-либо глубоком сочинении или шедевре живописи, то, по крайней мере, вошли в историю как первый факт сотрудничества ученого раввина и протестантского художника, засвидетельствованный в печати. Судя по тому, что Рембрандт изобразил на прекрасном полотне «Иаков, благословляющий сыновей Иосифа» Асенефу, а также на протяжении всей жизни испытывал интерес к исламской, индийской, персидской культуре, ему, видимо, было близко

экуменическое восприятие монотеистической религии. По той же самой причине, взалкав какого-то нового духовного утешения, он одновременно обратился к удивительно радикальному учению Адама Борела, которое отрицало существование единственной истинной веры и придерживалось еретического взгляда, что любая религия, включая иудаизм, в какой-то степени причастна Откровению. Борел дружил с Менаше бен Исраэлем и, подобно ему, живо интересовался религиозно-философскими памятниками иудаизма.

«Славный камень» объединяет четыре ветхозаветных эпизода, в трех из них мистическим образом появляется мессианский, ниспосланный Провидением камень, который меняет ход истории, как черный монолит в фильме Стэнли Кубрика «Космическая одиссея 2001 года». На гравированных иллюстрациях Рембрандт изобразил камень, служивший изголовьем Иакову, когда тот узрел Божественную лестницу в Вефиле, камень, разбивший ноги «истукану Навуходоносора», а потом сделавшийся «великою горою», камешек, который Давид выпустил из пращи, поразив прямо в лоб великана Голиафа, а также причудливое видение Даниила, которому представилось, будто «четыре большие зверя вышли из моря, непохожие один на другого» (Даниил истолковал их как символы империй: Персии, Македонии и Рима, – грядущих на смену Вавилону). Все эти эпизоды так или иначе говорили о том, кому принадлежит истинная власть. Сколь бы темен ни был их смысл, Рембрандту, с его страстью к видениям, они явно показались неотразимыми, а изменения, внесенные им в разные состоянии офортов, явно свидетельствуют, что они с раввином подробно их обсуждали. «Нет-нет, – возможно, запротестовал Менаше, глядя на Иакова, спросонья потягивающегося, естественно, у подножия лестницы. – Его нужно поместить *посередине*». – «Между небом и землей, на средних ступенях лестницы? – возможно, переспросил Рембрандт. – Не может быть!» – «Нет, может, – упорствовал Менаше. – Ведь когда он спит, он мысленно пребывает в Иерусалиме, а Иерусалим есть средоточие мира».

Менаше бен Исраэля, как и Рембрандта, ожидало печальное будущее. В конце 1655 года, стремясь вернуть евреев в те страны, откуда они некогда были изгнаны, он пересек Северное море и отправился в Англию, чтобы отстаивать их интересы перед Оливером Кромвелем и протекторатом. Спустя два года он вернулся в Голландию, убежденный, что его миссия потерпела неудачу; с собой он привез тело своего сына, умершего в Англии. Сам Менаше разорился и умер от горя. Впоследствии его книга стала печататься не с офортами Рембрандта, а с довольно

невыразительными и лишенными фантазии иллюстрациями еврейского художника Шалома Италии. Однако, поскольку Менаше послал «рембрандтовское» издание «Камня» лейденскому богослову Герарду Воссию, которому посвятил книгу, вряд ли ему могли чем-то не угодить причудливые и оригинальные картины, созданные гением художника.

Рембрандт ван Рейн. Титус за письменным столом. 1655. Холст, масло. 77 × 63 см. Музей Бойманса ван Бёнингена, Роттердам

Вероятно, Рембрандт был глубоко опечален судьбой Менаше и его сына. Во второй половине 1650-х годов образы отцов и сыновей часто возникают в его творчестве. В 1655 году Рембрандт написал Титуса, на мгновение отвлекшегося от школьной тетради: он оперся подбородком на руку, прижал большой палец

к щеке, его мечтательный взор устремлен куда-то вдаль, кудри в изящном беспорядке ниспадают на плечи. Однако в этой картине явно есть что-то странное, ведь на ней запечатлено лицо не четырнадцатилетнего Титуса, каким оно было в 1655 году, а десяти-одиннадцатилетнего ребенка, словно отец вспоминает самые счастливые минуты его детства, ни дать ни взять перелистывает старый семейный фотоальбом. Еще более ярко интерес Рембрандта к тем чувствам, что испытывали друг к другу отцы и сыновья, проявился в созданном примерно в те же годы и выполненном пером и кистью рисунке, который Рембрандт в числе прочих скопировал с миниатюры эпохи Великих Моголов. Он точно передал черты Шаха Джахана в профиль, так, как они были запечатлены в оригинале, вариант которого Рембрандт, страстный коллекционер восточного искусства, либо когда-то видел, либо даже имел в своем собрании. Однако он добавил на рисунке еще одного персонажа, маленького толстощекого мальчика, *подобно Титусу*, сидящего за письменным столом. Лицо мальчика – удивительная деталь, которой не было на оригинальной миниатюре, в остальном воспроизведенной совершенно точно, и которая явно была добавлена не сразу, ведь черты ребенка намечены легкими штрихами тростникового пера, а не выписаны подробно, в отличие от черт его отца. Рембрандт даже закрасил нижнюю часть рисунка размывкой бистром, чтобы скрыть левую руку Шаха Джахана, в первом варианте опущенную вниз. Несколькими штрихами он изменил ее положение, «согнув в локте», и теперь, глядя прямо перед собой, Повелитель мира указательным перстом щекочет маленького сына под пухленьким подбородком.

Рембрандт ван Рейн. Шах Джахан с сыном. Ок. 1656. Японская бумага васи, перо коричневым тоном. Кабинет гравюр, Рейксмюзеум

Титус беспомощно наблюдал за тем, как разоряют и опустошают отцовский дом, и, хотя ему уже исполнилось пятнадцать, вполне мог нуждаться в подобном утешении. Дети банкротов страдают не меньше, чем дети – жертвы скандальных бракоразводных процессов. Сколько бы они ни убеждали себя в том, что это не их вина и что они не в силах отвратить катастрофу, они все равно почему-то ощущают свою ответственность за происходящее. Чувство стыда, которое он наверняка испытывал, лишь усилилось, когда, по большей части с добрыми намерениями, власти предприняли ряд мер, чтобы формально разделить имущество Титуса и имущество его отца. Ведь теперь, когда Титус остался на попечении разорившегося отца и мачехи, его гражданской жены, закон считал его сиротой, и вскоре после «cessio bonorum» власти объявили, что ему необходимо назначить опекуна, который защищал бы его

интересы. Поскольку ни один близкий родственник не смог или не захотел взять на себя эти обязанности (более того, Хиския ван Эйленбург сама возбудила против Рембрандта судебный процесс), палата по делам сирот дала Титусу в опекуны некоего Яна Верваута. Возможно, Верваут недостаточно радел об интересах своего подопечного, потому что спустя два года, в 1658-м, его сменил Луи Крайерс, совершенно точно принявший оные близко к сердцу. Иными словами, он объявил Титуса еще одним неудовлетворенным кредитором Рембрандта, ведь по закону Рембрандт действительно остался должен своему сыну двадцать тысяч гульденов, унаследованных Титусом от покойной матери, но куда-то исчезнувших. Поэтому, если семья, как любят выражаться моралисты, – маленькое государство, то в государстве ван Рейнов воцарился хаос.

Однако, если закон и считал отныне Титуса заимодавцем Рембрандта, он становился и сообщником своего отца, так как Рембрандт все чаще вовлекал его в свои все более отчаянные попытки спасти от разорения хоть часть имущества. В 1655–1657 годах он заставил Титуса написать как минимум *три* варианта завещания, каждый из которых, еще более однозначно, чем предыдущий, был призван гарантировать, что Рембрандт, несмотря на банкротство, получит в свое полное распоряжение всю собственность, формально и по закону принадлежащую сыну, даже если тот, что, увы, впоследствии и случилось, умрет прежде него. Наследницей Титуса, согласно завещанию, назначалась его единокровная сестра, маленькая Корнелия, а Хендрикье выделялось содержание из «прибыли, полученной от использования этой собственности». А поскольку Рембрандт явно изо всех сил пытался передать во владение сыну как можно больше имущества, чтобы защитить его от ликвидаторов, он включил в последний вариант завещания условие, в соответствии с которым «отец завещателя имеет право не предоставлять никому на свете доступ к имуществу, оставленному завещателем, а также никому не давать отчет в том, как он распоряжается оным, а равно и не предоставлять опись указанного имущества, и не отдавать оное кому-либо в качестве залога или поручительства»[648].

Поэтому Титус не мог не осознавать, что обе стороны так или иначе пытаются его использовать, а катастрофу тем временем не удается предотвратить. Ему уже исполнилось пятнадцать. Пора было идти в ученики. Его отец сохранил рисунки сына, по большей части изображающие собак. Вероятно, Рембрандт, как и многие другие художники, имеющие сыновей, полагал, что Титус присоединится к нему в мастерской, станет учиться у него

секретам ремесла, постигнет тайны изображения мимики и жестов, пространственной глубины и тончайших оттенков света и тени. Но сейчас Титус беспомощно глядел, как чужие люди бесцеремонно приходят в дом его отца и увозят предметы из великолепной коллекции, словно трофеи, обретенные на поле брани, пакуют в ящики алебарды и шлемы, без всякого почтения тащат в аукционные залы римские бюсты, распродают множество чудесных вещей, которые на протяжении всего его детства переполняли сказочную сокровищницу на верхнем этаже: кораллы и раковины наутилуса, львиные шкуры и пышные птичьи перья, тюрбаны и носовые флейты, а вместе с ними и жемчужины рембрандтовской «академии»: картины фламандцев и итальянцев, Броувера и Пальмы Веккио, рисунки Дюрера и Гольбейна. Все они, к немалому унижению художника, были проданы за бесценок. Вместе с ними ушли и его собственные картины: «Головы негров», «Снятие с креста», «Иероним», «Воловья туша», «Выпь», «Даная» и «Согласие в государстве». За примерно пятьдесят картин удалось выручить меньше тысячи гульденов. Как такое было возможно, если *десять* «рембрандтов» из собрания антиквара Иоганнеса де Рениалме были проданы за две тысячи? Может быть, покупатели тайно решились на обман и, мечтая приобрести за гроши бесценные полотна, заранее договорились поделить добычу, не повышая аукционной цены? Что ж, иногда почтенные люди так поступали, тут нечему удивляться. Кажется, с Апеллесом было покончено. Жаль. С другой стороны, чего же он хотел, мот и расточитель. Теперь они несли ответственность не перед ним, а лишь перед его картинами.

Его испытания все длились и длились, не прекращаясь ни в 1657-м, ни в 1658 году, кредиторы все торговались и ссорились между собой, настаивая, что именно их иск должно удовлетворить первым, а члены комиссии по делам о банкротстве выносили по их просьбам все новые и новые судебные решения, сидя в зале новой ратуши, над входом в который красовалось каменное панно с резными изображениями голодных крыс, снующих меж запертых сундуков и неоплаченных векселей. Гербранд Орния, сам богатый до неприличия, вдруг решил, что ему не обойтись без той тысячи гульденов, что некогда ссудил Рембрандту Сикс, и потребовал ее не у Рембрандта, которого защищало признание банкротства, а у его поручителя Лодевейка ван Людика. На возврате долга стал настаивать и Витсен, ссуду которого зарегистрировали члены городского совета, тем самым дав ему предпочтительное право получить свой долг по сравнению с другими заимодавцами. Время от времени Рембрандту надлежало являться перед членами комиссии по

делам о банкротстве или ее кассиром и передавать деньги, полученные от продажи своего имущества, которые тотчас же вручались самому настойчивому и самому могущественному из кредиторов. Оттого, что он знал людей, от которых ныне зависело, как бы унизить его побольнее, ему не делалось лучше. Пивовар Корнелис Абба, за семь лет до этого выслушивавший Гертье Диркс, которая обвиняла Рембрандта в прелюбодеянии и нарушении обещания жениться, теперь наслаждался деталями его финансового краха. Рембрандт даже был знаком с директором аукциона, на котором распродавалось имущество банкротов, Томасом Харингом: в 1655 году он выполнил гравированный портрет его сына, где молодой юрист, с большим, кроличьим носом и выпуклыми, широко расставленными глазами, предстает довольно симпатичным.

Но теперь аукционный молоток Харинга возвещал утрату целых эпох его собственной жизни, запечатленных в красках, на холсте и на деревянных панелях и оберегаемых Рембрандтом столь тщательно и любовно: вот ушел «Товит», написанный его бывшим учителем Ластманом, уже четверть века как покинувшим этот мир, вот проданы «Две головы» и «Юнона» кисти ученика Ластмана Яна Пейнаса, вот он навсегда простился с девятью картинами старого приятеля Ливенса, который вернулся в Амстердам, не снискав особой славы и богатства за годы, проведенные в Англии и во Фландрии, и лишь теперь превзошел своего несчастного соученика. Что ж, все-таки они чего-то добились, каждый по-своему. Но, пожалуй, совсем не того, что предрекал им когда-то Константин Гюйгенс. Да и узнал ли Гюйгенс, живший теперь на покое в Гааге или в пригородном имении и уже лишившийся права обещать кому бы то ни было покровительство штатгальтера, о том, какие беды постигли его бывшего протеже? Вот снова опустился молоток, и кто-то приобрел пробные оттиски с гравюр, поправленные рукой Рубенса. Что ж, он так и не стал Рубенсом Голландской республики. Впрочем, кем-то он все-таки сделался, но уж точно не Рубенсом. Навеки уходили один за другим все источники его вдохновения: раскрашенные пейзажные гравюры Геркулеса Сегерса, головка херувима работы Микеланджело, которую он использовал для «Данаи» и «Ганимеда», весело распутничающие нимфы и сатиры Агостино Карраччи, альбом гравюр Луки Лейденского, за который он так дорого заплатил, и «драгоценная книга» рисунков Мантеньи, включающая наброски к «Триумфу Цезаря» и «Клевете Апеллеса». Теперь ему придется обходиться без музея или перенести этот музей в пределы собственного «gheest», каковым словом иногда обозначали «воображение»,

иногда «дух».

В начале 1658 года Рембрандт с горечью осознал, что никакие деньги, вырученные за личное имущество и художественную коллекцию, не позволят ему даже отдаленно удовлетворить требования кредиторов. В конце января в последней отчаянной попытке спасти дом он подтвердил передачу прав собственности на него Титусу. Его поддержал суд по делам о сиротстве, представители которого выступали в качестве опекунов Титуса и опасались, что ему не достанется материнское наследство. Однако Витсен, подобно бешеному быку, раз за разом бросался на противника и теперь, окончательно войдя в ряды власть имущих, получил все возможности отстаивать собственные интересы. 2 февраля 1658 года Витсен был избран на второй бургомистерский срок и спустя всего несколько часов явился в суд по делам о банкротстве, требуя, чтобы тот отменил передачу прав собственности на дом на Брестрат Титусу. Суд согласился.

Дом был продан с аукциона. Первый покупатель оказался «овцой», «schaep». Овцами называли подставных покупателей, мечтавших лишь получить вознаграждение, которое полагалось назначавшим высокую цену. Аукционисты должны были бы знать, с кем имеют дело. В конце концов, этот Питер Вейбрантс был каменщиком, а откуда каменщику взять тринадцать тысяч гульденов, которые он предложил? Однако «овцы» стекались на аукцион целыми стадами. Следующую цену, двенадцать тысяч, назначил гвоздильщик, но и он, подобно своему предшественнику, не сумел представить сведения о залоге, который обеспечил бы заключение сделки. С третьего раза два свояка, сапожник Ливе Сеймонс Келле и торговец шелком Самуэль Геринкс, предложили одиннадцать тысяч двести восемнадцать гульденов, на две тысячи меньше, чем та цена, которую заплатил Рембрандт, – и дом на Брестрат был продан им с молотка.

Участникам предстояло разыграть еще один фарс по правилам банкротства. 22 февраля Рембрандт наконец получил небольшую сумму денег, четыре тысячи сто восемьдесят гульденов, от продажи дома. Он взял эти деньги у судейского кассира и без лишних слов передал их человеку, который стоял рядом с ним, решительному и безжалостному Корнелису Витсену. Келле и Геринкс немедля разделили дом на Брестрат пополам, а предварительно снесли галерею, которую в свое время пристроил Рембрандт. В одну половину въехал сапожник со своей семьей; торговец шелком ненадолго вселился в другую, но вскоре перебрался в куда более роскошное жилище на Херенграхт. Что ж,

Брестрат была уже не та. Люди, подобные Ластману, ван Эйленбургу или Пикеною, здесь уже не жили. Да и склочные соседи Рембрандта, Пинту, Бельмонте и Родригеш, а также большинство других португальских евреев, занимавших высокое положение в обществе, постепенно переезжали на набережные каналов.

Однако окрестности Брестрат были единственным домом, который до сих пор довелось знать Титусу: с соседями-евреями в высоких шляпах, толкующими о брильянтах, с овощным рынком на Хаутграхт, с мостом через Амстел, откуда он мог лениво разглядывать барки и прогулочные лодки, проплывающие на юг, в зеленую сельскую идиллию. Теперь им придется переехать; вместе с отцом, Хендрикье и маленькой сестрой им предстояло перебраться на Розенграхт, в маленькое съемное жилище, где у Рембрандта будет своя комната-мастерская. Титус знал, что Розенграхт не оправдывал своего названия, розы там не росли. Зато в изобилии водились соседские свиньи и бездомные собаки, забредавшие на задние дворы и снующие по «stegen en sloppen», узким неприглядным улочкам между рядами маленьких домишек. Зато они будут избавлены от сплетен и сочувственных взглядов. С помощью тех, кого они еще могли назвать друзьями, братьев Франкен и доброго Крайерса, они наконец спасутся от притязаний судов. Так почему бы им не переехать? А потом, в доме на Брестрат почти ничего не осталось. Он опустел, знакомые с детства вещи унесли, комнаты словно сделались больше и выше, а сами они усохли, точно старые улитки в раковине.

Но и он, и Хендрикье могли теперь помочь отцу, ведь они были свободны от тех цепей, что сковывали Рембрандта. Хендрикье удалось спасти кое-какие вещи, несмотря на протесты Торквиния, уверив судебных приставов, будто большой старый дубовый комод принадлежит ей одной и его нельзя продать с молотка, и до отказа набив его бельем, серебром и многим другим, что могло пригодиться им на новом месте. Да и он мог чем-то помочь. Отец велел ему сходить в городской ломбард и выкупить кое-какие вещи на деньги, оставшиеся от наследства матери.

Отец особенно хотел вернуть большое зеркало в раме черного дерева, посеребренное и плоское, вроде тех прекрасных зеркал, что изготовляются на фабрике Флориса Сопа. Поэтому 18 апреля 1658 года Титус отправился к ростовщику и выкупил зеркало, к радости всех заинтересованных сторон. У дверей ломбарда он нашел носильщика, который согласился донести тяжелое зеркало на Брестрат, и осторожно положил зеркало носильщику на голову. Но нести его было неудобно, и, как Титус, наверное,

заметил, носильщик нетвердо держался на ногах. Когда ему пришлось пробираться сквозь густую толпу, его, наверное, прошиб пот, руки у него взмокли и задрожали. Возле моста Рюсланд, где разыгрывались ежевечерние лотереи, носильщик воскликнул: «Друзья мои, пожалуйста, осторожнее, не толкайте меня, я несу весьма дорогую вещь!»[649]

И тут, по словам двоих свидетелей, стоило ему сойти с моста, как раздался громкий звон и хруст, «eene groote knack». Свидетели подтвердили невиновность носильщика, который клялся, что не уронил зеркало. Он не упал, он ни на что не наткнулся. Выходит, зеркало разбилось само собою. Но прямо на глазах у Титуса оно разлетелось на тысячи мелких осколков, на булыжную мостовую обрушился зеркальный звездопад, и мальчику осталось принести отцу одну лишь раму – картину, на которой воцарилась пустота.

Глава двенадцатая
Полнота благодати

I. Грубое обхождение

Опозоренный опускает глаза, внезапно умолкает посреди разговора. Разорившийся старательно избегает чужих взглядов, чтобы не заметить в них высокомерного снисхождения. Неся на себе постыдную печать, банкрот ускользает во тьму, подальше от испытующих взоров.

Поэтому совершенно естественно, что в 1658 году, переживая крушение всех своих надежд, Рембрандт изображает себя подобным богу, торжественно восседающим на троне, в золотистой сияющей мантии, гордо взирающим с олимпийских высот на дерзких смертных, строго поджавшим губы, но с лукавой, не лишенной надменности усмешкой в глазах. Облик его на этом великом автопортрете из коллекции Фрика совершенно лишен и готовности защищаться, и жалости к себе. Отнюдь не умаленный обрушившимися на него несчастьями, Рембрандт, напротив, словно возвеличен ими, он заметно расширяется и раздается на наших глазах, подобно джинну; он занимает своим телом все пространство картины и грозит выйти за пределы рамы, которой не под силу удержать его мощный и властный напор. Рембрандт где-то, возможно на гравюре, выполненной для «Иконографии», видел портрет однорукого фламандского художника-пейзажиста Мартина Рейкарта работы Ван Дейка: на нем Рейкарт предстает в сходной позе, сжимающим правой, и единственной рукой угол подлокотника, в ниспадающем до земли, отороченном мехом кафтане и в расшитом поясе[650]. Ван Дейк разместил Рейкарта в просторной комнате, на портрете он откинулся на спинку кресла, так что его тело располагается под углом к плоскости гравюры, он кажется одновременно величественным и расслабленным, во всем его облике читается покровительственность, он излучает леность и праздность. Но Рембрандт нисколько не расслаблен. Он выпрямился в кресле, так что свет падает не столько на его живот, сколько на мощную, выпуклую, воинственно выпяченную грудную клетку, напоминающую боевой панцирь. Золотистое одеяние плотно облегает его внушительное, грузное тело, он царственно восседает, широко расставив ноги.

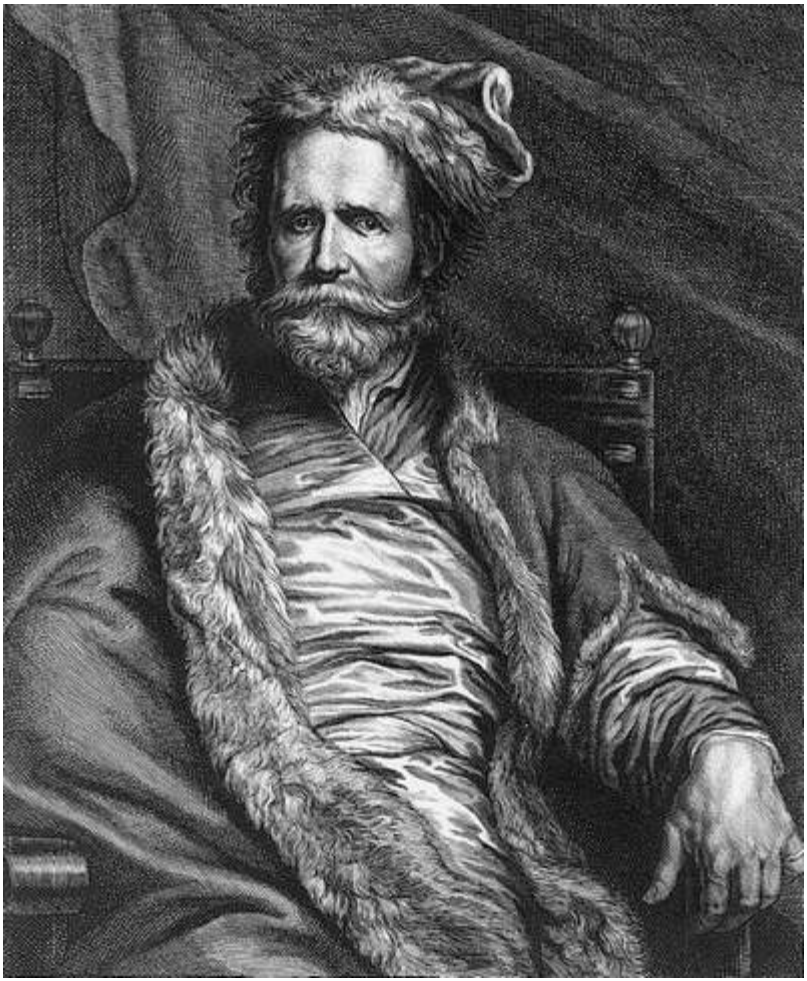
Рембрандт ван Рейн. Автопортрет. 1658. Холст, масло. 133,7 × 103,8 см. Коллекция Фрика, Нью-Йорк

Рембрандт ван Рейн. Юнона. Ок. 1661–1663. Холст, масло. 127 × 107,5 см. Коллекция Арманда Хаммера, Лос-Анджелес

А потом зритель обращает внимание на его руки, крупные и мясистые, написанные с такой грубой выразительностью, что зритель не может отвести от них (оробевшего) взгляда. Ван Дейк, любивший изображать изящные, бессильно-томные руки, с тонкими, удлиненными перстами и лилейно-белой кожей, намеренно подчеркивает единственную руку Рейкарта, создавшую ему славу, и направляет на нее столь же сильный свет, сколь и на его лицо. Однако его рука покоится на подлокотнике кресла, образующем подобие пьедестала для всей остальной фигуры, и кажется непропорционально маленькой по сравнению с торсом. Рука Рембрандта, напротив, театрально является из пены белой

краски, создающей рукав и манжету, костяшки его пальцев ослепительно-ярко освещены, суставы, особенно на большом пальце, подчеркнуты так, чтобы созерцатель непременно заметил связь между мощью и силой *изображенной части тела* и инструментом, которым она была написана. Левая рука выполнена еще более грубо, чтобы рельефнее выделить серебряный поблескивающий жезл с круглым навершием. Шарообразное окончание жезла, напоминающее головку муштабеля, – единственное, что указывает на ремесло изображенного на холсте. Но ни одному муштабелю никогда не придавали столь причудливой формы. Возникает впечатление, что орудие ремесла сменил атрибут царской власти, жезл полководца, посох мага, скипетр правителя.

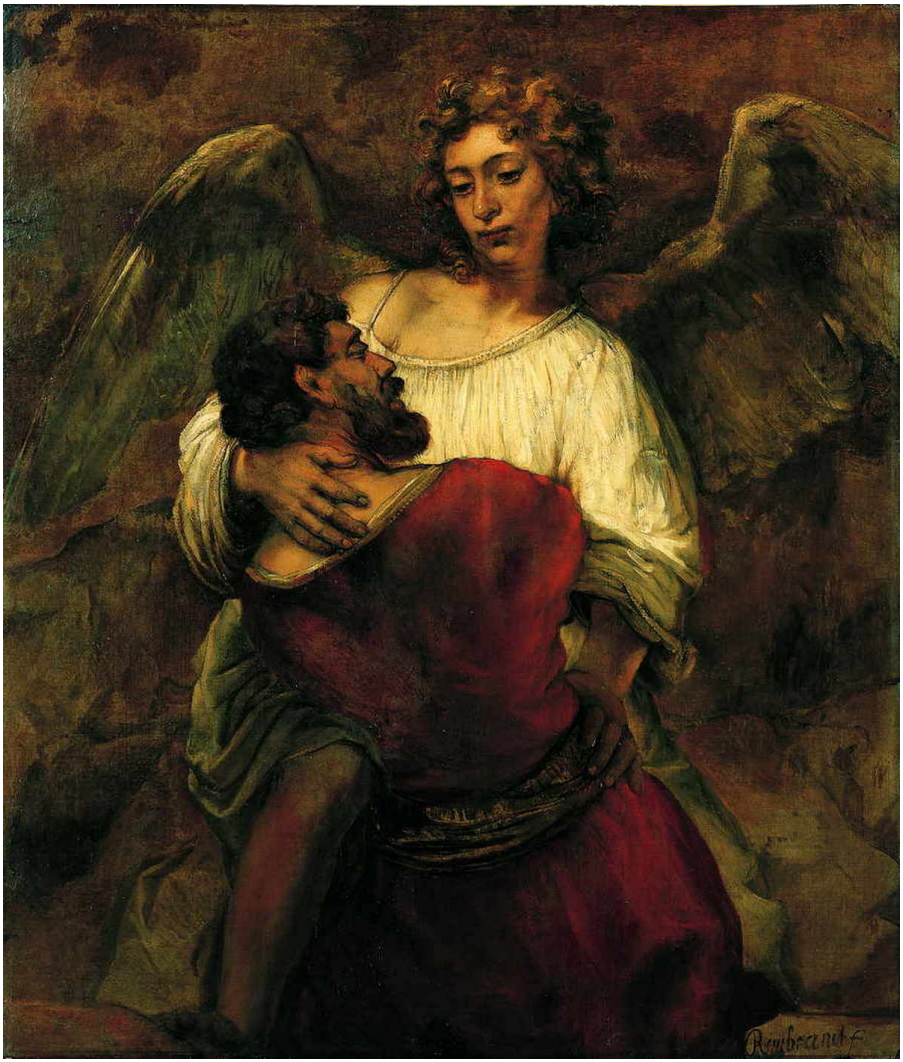
Возможно, перед нами действительно царь богов, ведь, хотя автопортрет из коллекции Фрика всегда рассматривался отдельно, он, как предположил Леонард Слаткес, мог иметь пару. Это столь же необычайная «Юнона», для которой позировала Хендрикье Стоффельс; ее нельзя назвать в строгом смысле парной к автопортрету, так как она была создана по крайней мере три года спустя после картины из коллекции Фрика. Соблазнительно, однако, вообразить, что «Юнона» – дань памяти Хендрикье, столь же неземной и идеализированной, сколь и Саския на посмертном портрете (с. 647). Рембрандт пообещал «Юнону» в залог одному из кредиторов, никак не желавших оставить его в покое, Хармену Бекеру, и потому у него могло возникнуть желание эпатировать заимодавца, изобразив свою вторую жену в столь же царственном облике, что и самого себя незадолго до этого. Смертная Хендрикье, которой суждено было уйти из жизни в 1663 году, предстает на полотне небесной Юноной, хранительницей очага Юпитера. Поэтому, подобно Рембрандту, она восседает на троне и держит в руке массивный жезл. На лице ее застыло уверенное, упрямое, властное выражение, на ней роскошное, сплошь затканное драгоценными камнями одеяние и царская горностаевая мантия, на ее пышной груди возлежит тяжелая самоцветная гирлянда, а самое главное, в ней легче, чем в ее супруге, узнать повелительницу богов, ведь главу ее украшает олимпийский венец, а в спутники ей дан павлин, традиционный атрибут Юноны[651]. Выходит, Рембрандт становится для Хендрикье тем же, кем Юпитер был для Юноны. Банкрот и падшая женщина провозглашают себя царем и царицей бессмертных, неуязвимыми для злобы и клеветы обычных людей.



Якоб Нефс по оригиналу Антониса Ван Дейка. Портрет Мартина Рейкарта. 1630-е. Гравюра резцом из «Иконографии». Кабинет гравюр, Рейксмюзеум, Амстердам

Едва ли эти картины можно интерпретировать как признание своей вины. Каждый стремительный мазок, оставляющий на холсте густую полосу краски, каждый змеящийся узор из красочных узелков на расшитом воротнике Рембрандта или на темном, наложенным толстым слоем импасто лифе и корсаже Юноны словно заявляет о дерзости живописца, сравнивающего себя с Юпитером[652]. Даже если бы к этому времени он и не пережил банкротства, этот автопортрет все равно совпал бы с поворотным пунктом в его карьере, ведь именно в тот момент он навсегда распрощался с лихорадочной, взволнованной театральностью Рубенса, оставив мечты добиться такого же признания и богатства, что выпали на долю фламандцу. В подобный период своей карьеры Рубенс уже был помещиком и

владел девятью участками земли в Антверпене и его окрестностях. Трое монархов посвятили его в рыцари, во всем мире его превозносили как величайшего автора исторических полотен своей эпохи. А Рембрандт был банкротом; со своей гражданской женой-служанкой, отлученной от Церкви, он жил в скромном доме в Иордане, квартале колокололитейных мастерских, матросских пивных и заводов по производству селитры. Но даже когда художники, взявшие за образец исторической живописи Рубенса или Пуссена, стали постепенно списывать его со счетов или снисходительно, нехотя принимать как «безнадежно устаревшего фантазера», Рембрандт переосмыслял правила живописи или, как впоследствии проницательно заметит Уильям Хэзлитт, становился «законодателем искусства»[653].



Рембрандт ван Рейн. Борьба Иакова с ангелом. 1658. Холст, масло. 137 × 116 см. Картинная галерея, Государственные музеи, Берлин

Невольно избавленный от тяжкого бремени мира, Рембрандт перенес самое его вещество на холст и стал накладывать слои краски так, чтобы сотворить маленькую вселенную невиданной прежде яркости, сложности и многообразия. Вместо того чтобы скрыть процесс создания картины или повторить его в сюжете, в наиболее радикальных по своему творческому замыслу работах последнего десятилетия он превращает создание полотна, манеру наложения краски в сюжет картины[654]. Освобожденная от необходимости изображать форму буквально, на чем настаивали все его современники, его манера обращения с краской зажила

собственной, скитальческой жизнью: кисть Рембрандта оставляла на холсте влажные, неряшливые пятна, медленно влеклась по шероховатой поверхности, протягивая длинные линии, кружилась на избранном фрагменте, покрывала целые участки легкими мазками, испещряла полотно мелкими капельками, закрашивала большие части холста, мокрая, шлепала по мокрым лужам алла прима, месила краску, словно тесто или глину, царапала полотно, проводя на влажной краске бороздки, вылепливала из пигмента почти осязаемые, едва ли не объемные формы, по своей плотности приближающиеся к скульптурам, но сияющие внутренним светом духовного озарения. Великим шедеврам Рембрандта 1660-х годов свойственна одновременно и физическая тяжесть, и призрачная легкость; они осязаемые и земные, но одухотворяемые искупительным светом благодати.

Именно так он пишет «Борьбу Иакова с ангелом», и у него получается не столько схватка, сколько объятие. В 1630-х годах их бой предстал бы яростным водоворотом, образуемым мускулистыми телами двоих атлетов, но на сей раз он кажется тихим, дремотным, неповоротливым, странно замедленным, как бывает в сновидениях. Хотя Библия упоминает лишь о том, что Иаков боролся с Незнакомцем «до появления зари», у Рембрандта праотец тщится одолеть таинственного противника, как сомнамбула, сражающийся с нематериальным, но явственно ощущаемым врагом. Ангел, которого Рембрандт наделил самым прекрасным лицом во всей своей живописи (возможно, идеализированной версией черт Титуса), обрамленным густыми, упругими локонами, один из которых, виясь спиралью, ниспадает ему на шею, нежно взирает из-под сияющих век на закрытые глаза Иакова и обхватывает его шею и талию со страстностью возлюбленного. Впрочем, избежать увечий все равно не удается. Правой ногой ангел упирается в утес, а Иаков, судя по напряженным мышцам верхней части спины и плеч, буграми вздувшимся под темно-красным хитоном, изо всех сил пытается опрокинуть Незнакомца. Левой рукой ангел решительно взялся за бедро, а точнее, за «состав бедра» Иакова и вот-вот «повредит» его. Праотец уже искалечен, но упрямо, не видя противника, ощупью продолжает борьбу, тесно прижимаясь к сияющей белоснежной груди ангела; Иаков беспомощен, но вознамерился во что бы то ни стало удержать противника в своих объятиях: «Не отпущу тебя, пока не благословишь меня». И он получает благословение, и отныне навсегда остается хромым, и несет свою хромоту как знак благодати, знак, что отныне имя ему – Израиль, а не Иаков, что он «видел Бога лицем к лицу, и сохранилась душа [его]».

Рембрандт ван Рейн. Моисей со скрижалями Завета. 1659. Холст, масло. 168,5 × 136,5 см. Картинная галерея, Государственные музеи, Берлин

Сочетанием глубокой серьезности и небесного озарения отмечен и «Моисей со скрижалями Завета», написанный Рембрандтом примерно в то же время, что и «Иаков», и, возможно, даже предназначавшийся автором для залов нового здания ратуши на площади Дам. Судя по всему, оба этих холста когда-то были обрезаны, а в изначальном размере, видимо, производили еще более сильное впечатление своими фигурами в человеческий рост, помещенными в плоское, отвесное пространство картины, для которой выбран низкий угол зрения, чтобы исполненный трепета созерцатель благоговейно воспринимал изображенное как ниспосланное свыше видение. И в

«Иакове», и в «Моисее» Рембрандт ограничивается палитрой Апеллеса. Но цветовая гамма «Моисея» даже более скудна, чем колорит «Иакова», она почти монохромна, в ней преобладает желто-коричневый, дымящиеся утесы Синая переданы грязноватыми пятнами и кляксами и имеют размытые, нечеткие очертания, а пророк облачен в простой хитон, и весь облик его столь груб и приземлен, словно сам он высечен из камня. Самый мрак, царящий на картине, лишь усиливает тот свет, что проникает в визуальное пространство полотна, и это соответствует тексту Библии, ведь Книга Исхода (34: 29) подчеркивает, что, спускаясь с горы, Моисей «не знал, что лице его стало сиять лучами». Христианские толкователи Пятикнижия предположили, что древнееврейское слово «keren» означает «рога», хотя у него есть также значение «луч света». Отсюда зародилась традиция изображать Моисея с рогами на лбу, в частности воплощенная Микеланджело в надгробии папы Юлия II. Рембрандт одновременно и продолжает, и несколько смягчает эту традицию, показывая Моисея не с роговыми выростами на голове, как было принято на гравюрах XVII века, изображающих Моисея и десять заповедей, а с пучками, круто выгнутыми прядями волос на макушке. Моисей, руки и лик которого сияют чистым неземным светом, возвышается на выступе утеса, преображенный Откровением, на самой границе между бренным и потусторонним миром. Подобно Иакову, «боровшемуся с Богом» и получившему чудесную способность «одолевать человеков», Моисей также назначен Господом посредником между Его Божественной волей и жестоковыйным избранным народом, и на него также возложено тяжкое бремя и неблагодарная задача вести грешных смертных к спасению, на что он немало сетовал.

Рембрандт изображает Моисея во время его второго нисхождения с горы Синай, несущим скрижали с начертанными на них десятью заповедями (на картине они выписаны золотом по черному мрамору, как это было принято в кальвинистских церквях Голландии). Некоторые искусствоведы высказывали мнение, что Рембрандт изобразил более ранний момент (Исход 32: 19), когда, узрев золотого тельца, Моисей разбивает скрижали[655]. Однако в Библии отчетливо говорится, что Моисей разбил скрижали не на горе, а уже спустившись вниз, когда «приблизился к стану» и «увидел тельца и пляски». Подобно тому как делал это в «Иакове, благословляющем сыновей Иосифа» и в многочисленных других картинах на исторические сюжеты, Рембрандт, изображая более позднюю библейскую сцену, одновременно отсылает и к более ранней. Поэтому уголки рта у

Моисея обращены вниз, лоб гневно нахмурен; пророк исполнен сурового и властного осуждения. Он словно вспоминает идолопоклонство и разврат, чинимый его соплеменниками, когда он в первый раз нисходил с горы. Однако Рембрандт также хотел бы, чтобы мы вообразили множество кающихся грешников, собравшихся у подножия горы Синай; несмотря на все их буйство и распутство, Господь все же дал им Завет, снисходя и благоволя к праведнику Моисею. Тем самым сюжет картины можно интерпретировать как ниспослание Божественного милосердия в особенности недостойным оного, которое чрезвычайно точно соответствует духу кальвинистской доктрины спасения единственно через благодать. По понятным причинам в последние годы жизни оно весьма занимало Рембрандта.

Фердинанд Бол. Моисей со скрижалями Завета. 1662. Холст, масло. 423 × 284 см. Королевский дворец, Амстердам

В 1662 году картину «Моисей со скрижалями Завета» повесили на стене Зала городского совета («Schepenkamer», «Схепенкамер») в ратуше[656]. Но это была не картина Рембрандта. Она принадлежала кисти ученика Рембрандта Фердинанда Бола, и ее кричаще-яркие киноварные тона и глубокая лазурь, четкие очертания фигур и театральные позы отчетливо демонстрировали, сколь разошлись пути ученика и учителя. Нельзя сказать, что Бол отверг уроки мастера,

полученные в 1630-е годы; скорее наоборот, это Рембрандт несказанно изменился с тех пор, как изо всех сил тщился превзойти Рубенса, играя по его правилам в создание визуального театра. Зато в «Моисее» Бол прямо заимствует композицию рубенсовского «Успения Богоматери», заменяя возносящуюся на небеса Деву Марию пророком Моисеем и с упрямым живописным буквализмом перенося с картины Рубенса группу кающихся грешников, благоговейно замерших внизу. Изображая своих героев, Бол доводит до абсурда язык жестов, к которому, разумеется, иногда прибегал и Рембрандт, однако у его ученика руки персонажей умоляют, творят молитву, заклинают, удостоверяют, восклицают, приветствуют, словно на иллюстрациях из словаря жестов Джона Бульвера «Хирономия», опубликованного в 1650 году. Возникает впечатление, будто Бол выбирал в словаре тот или иной жест, а потом просто приделывал к рукам подходящее тело. Вряд ли Рембрандт и Бол каким-то образом соперничали, стремясь получить заказ для Зала городского совета, но старший мастер, возможно, написал «Моисея» в надежде, что он придется по вкусу какому-то богатому ценителю живописи. Если он питал подобные надежды, то ему суждено было пережить разочарование. Образованное общество требовало картин в манере скорее Бола, нежели Рембрандта.

Николас ван Хелт Стокаде. Иосиф, раздающий хлеб в Египте. 1656. Холст, масло. 175 × 175 см. Королевский дворец,

Амстердам

Фердинанд Бол вошел в группу амстердамских художников – авторов картин на исторические сюжеты, которых отцы города мобилизовали украшать великолепно отделанные просторные залы новой ратуши напыщенными морализаторскими полотнами. Каждый холст на тот или иной сюжет из Библии или из классической литературы был призван воспевать добродетели чиновников, занимающих соответствующие должности[657]. Поэтому в кабинете штатного городского казначея, ответственного за выплату государственных денежных пособий, красовалась картина Николаса ван Хелт Стокаде «Иосиф, раздающий хлеб в Египте». На ней надменный патриций снисходительно приказывает свите «мелких чиновников» оказать помощь изможденным матронам и испуганным кормящим матерям, пока обычный атлетический кордебалет с трудом перетаскивает переполненные мешки с зерном. А в святая святых, Зале совета («Raadzaal», «Радзал»), тридцать шесть магистратов, ядро амстердамского правительства, вершили судьбы города под картиной Флинка «Соломон, молящий о ниспослании мудрости».

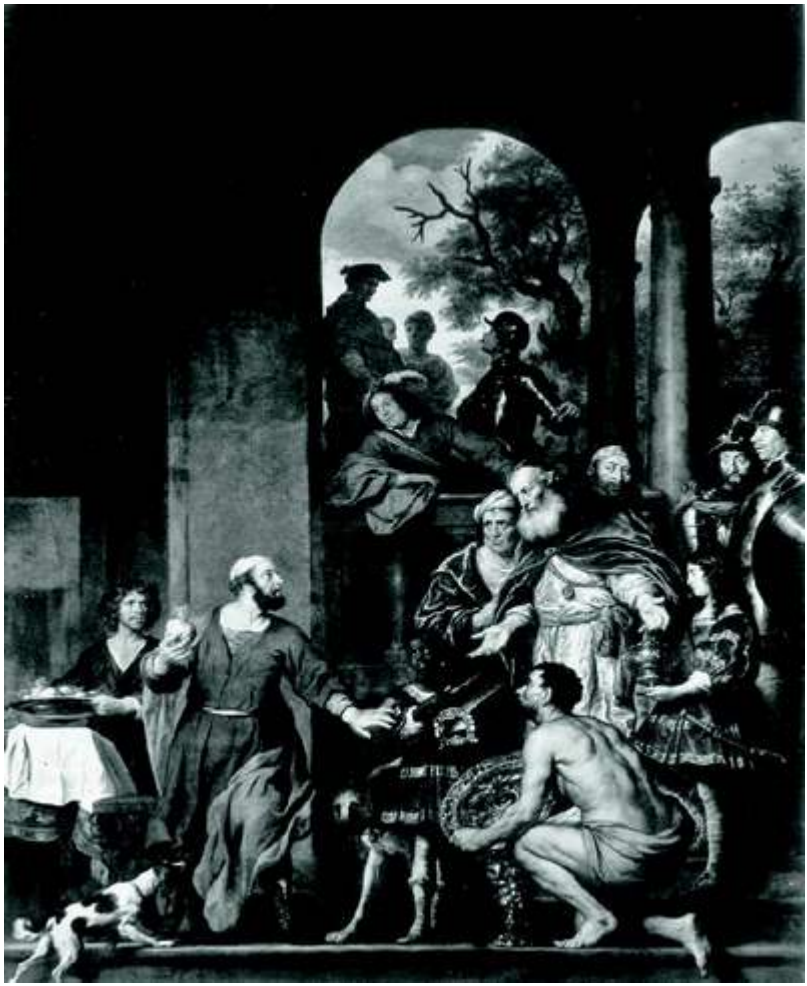
Флинк и Бол яростно соперничали за важные заказы, и это неудивительно, ведь первому за картину для зала бургомистров заплатили сказочную сумму, полторы тысячи гульденов, – примерно столько Рембрандт получил за одно-единственное полотно лишь однажды, когда написал «Ночной дозор». В конце концов обоим фаворитам властей предержащих были выделены пространства над камином на противоположных стенах, и они послушно украсили отведенные им участки образцовыми воплощениями соответственно неподкупности и твердости. Спустя четыре с лишним столетия обе эти крупноформатные картины производят своей напыщенностью непроизвольно комическое впечатление, поскольку на одной из них действие разворачивается вокруг репы, а на другой – вокруг слона. Репа Флинка, экземпляр, достойный приза на любой сельскохозяйственной выставке, выращена непритязательным, предпочитающим сельскую жизнь на лоне природы консулом Манием Курием Дентатом. Дентат прижимает овощ к груди, словно защищая от посягательств изнеженных самнитов (подозрительно напоминающих венецианцев), которые лелеяли тщетную надежду, что заставят его изменить долгу, преподнеся золотую посуду. На противоположной, северной стене, уже на картине Бола, царь Пирр, в тюрбане, «спускает с поводка» неистово трубящего слона в отчаянной попытке сломить дух неустрашимого (и, надо ли говорить, неподкупного) Гая

Фабриция и принудить его сдаться. Глядя на суровое выражение лица консула, можно тотчас понять, что Пирровы усилия бесплодны и честь Римской республики останется незапятнанной. Будьте уверены, словно объявляли эти картины амстердамским бюргерам, на страже ваших интересов стоят городские власти, столь же непогрешимые в своей гражданской добродетели. В конце концов, в XVII веке было принято переводить латинское слово «консул» голландским «бургомистр». А чтобы наверняка донести послание до умов граждан, под указанными картинами часто помещали беспощадно нравоучительные стихи, сочиненные, в частности, Вонделом, Гюйгенсом и неумолимо плодовитым Яном Восом.

Почти все эти крупноформатные картины, столь высоко ценимые и хорошо оплачиваемые в свое время, сегодня кажутся откровенно неудачными и вызывают одну лишь неловкость: скучные и тяжеловесные в своем творческом замысле, с громоздкими фигурами, замершими в неуклюжих позах, хотя и заимствованными из классических образцов, они катастрофически перенаселены и странным образом сочетают слащавый мелодраматизм с бескровной невыразительностью. Иногда, как, например, в случае с кишащим херувимами «Соломоном» Флинка, они напоминают алтарные образы, почему-то не попавшие в церковь. Иногда они более походят на благочестивые картины-эпитафии, которым место скорее в мавзолее. В современной искусствоведческой литературе почему-то установилась традиция давать этим вымученным и надуманным полотнам более высокую оценку, чем они того заслуживают, причем исследователи опираются на мнения критиков XVII века, провозглашавших «современность» и новаторство подобных картин по сравнению с «реакционностью» той драмой светотени, к которой по-прежнему тяготел «ретроград» Рембрандт. Точку зрения безыскусного созерцателя, что картины в ратуше – на самом деле третьеразрядные упражнения, лишенные хоть сколько-то живой убедительности, что им недостает ни трагического величия, чтобы сравниться с Пуссеном, ни подчеркнутой театральности, чтобы сравниться с Рубенсом, теперь принято отвергать как невежественную и антиисторичную, наивную и цепляющуюся за устаревшие штампы. Злосчастная и вульгарная одержимость Рембрандтом, Рембрандтом и еще раз Рембрандтом якобы не дает нам увидеть неоспоримые достоинства творчества ван Хелт Стокаде и Фердинанда Бола.

Нужно обладать извращенным представлением об оригинальности, свойственным академическим кругам, и

совершенно распрощаться со здравым смыслом, чтобы заклеймить Рембрандта как мрачного реакционера и приверженца устаревших вкусов и одновременно превозносить «классицистов» как авангард тогдашней живописи. На самом деле это означает путать уникальность и моду. Флинк, Бол, ван Хелт Стокаде и другие члены «ратушной бригады», безусловно, полагали себя наиболее талантливыми авторами исторических картин своего поколения. Многие из них покинули гильдию Святого Луки и основали свое собственное братство художников, члены которого могли на равных общаться с поэтами, не запятнанными низменным ремеслом. Образовав собственное общество, они совершенно искренне стали эксплуатировать естественное желание голландских олигархов 1660-х годов восприниматься как придворные аристократы сопредельных стран, где портретисты и авторы картин на исторические сюжеты славились ученостью и изяществом. В результате их возвышенные творения были обречены угождать патрицианскому вкусу куда более последовательно, нежели работы Рембрандта, который обнаруживал все более глубокое безразличие к потребностям высокопоставленных заказчиков и, нисколько не желая скрывать традиций своего ремесла, напротив, всячески обнаруживал их и демонстрировал приемы своего искусства. Художники-классицисты, возможно, чувствовали, что прошлые успехи Рембрандта сводят на нет все усилия их братства, жаждавшего предстать в глазах публики новой академией. Поэтому они решили перевести часы назад и вернуться к предписаниям и правилам благопристойности, на которых соответственно сорок и пятьдесят лет тому назад настаивали ван Мандер и Питер Ластман и которые Рембрандт решительно отверг в 1629 году. Они снова стали населять свои картины величественными, превосходящими простых смертных персонажами, облаченными в роскошные одежды, помещать их на возвышение: трибуну или лестницу – на фоне грандиозных архитектурных сооружений, смутно напоминающих Древний Рим (и непременно включающих колонны, плоские купола, арки, крытые галереи и статуи), окружать их толпами статистов в академических позах, зачастую заимствованных с классических образцов, каковых статистов они затем продуманно расставляли в пространстве ниже главного героя, и, наконец, неизменно добавляли какое-нибудь животное: собаку, лошадь, козу или овцу, – дабы гарантированно позабавить публику.



Говерт Флинк. Неподкупность Мания Курия Дентата. 1656. Холст, масло. 485 × 377 см. Королевский дворец, Амстердам

Именно этого и жаждали патрицианские правящие круги Амстердама, наконец-то добившиеся признания своего отечества наравне с величайшими империями прошлого: Афинами, Тиром, Римом и Карфагеном. Их нисколько не интересовала смутно мерцающая глубина, окутанные мраком или озаренные ослепительным светом фигуры и уж тем более не могло привлечь загадочное противостояние внешнего мира и духа. Они *сами представляли* внешний мир, были неоспоримыми властителями его гигантских территорий, от Формозы до Суринама, и не спешили пополнять свои коллекции холстами, более всего напоминающими метафизические размышления, каковым лучше предаваться наедине с собой. А вот обществу надлежит предъявлять совсем другие полотна: исторические, однозначно

понятные зрителю, с отчетливым сюжетом, со множеством деталей и ясным моральным посланием; скорее величественные, чем поражающие глубиной, они должны быть основаны на предостерегающих или назидательных историях из сочинений классических авторов, которыми их мучили в латинской школе и о которых они редко вспоминали впоследствии, но любили видеть на сцене. Свои потолки они тоже предпочитали украшать типовыми аллегорическими фресками, воспевающими добродетельное правление, как и полагается, под покровительством богов: Меркурия, Минервы и Аполлона. И они прекрасно знали, кто потрафит их вкусу: авторы прозрачных, безусловно понятных, хотя и уснащенных учеными аллюзиями картин, персонажи которых показаны в сильном, ярком освещении (ведь новое здание ратуши было спроектировано так, чтобы пропускать как можно больше света), художники, которые сполна оправдают недурную оплату, населив холсты стаффажем в пышных одеяниях, воздвигнув в визуальном пространстве величественные архитектурные сооружения и разыграв в нем подобие сценического действа. «Верительными грамотами» мог служить опыт учебы у Рубенса, поэтому пользовались популярностью его бывшие ученики Якоб Йорданс и братья Эразм и Арт Квеллины, или у Ван Дейка, поэтому находили спрос картины Яна Ливенса, который, со времен своего возвращения в Амстердам в 1643 году, изо всех сил тщился подражать фламандскому мастеру, а не своему старому приятелю по лейденской мастерской. Ливенс внес свой вклад в оформление ратуши, написав «бургомистра» Фабия Максима, приказывающего своему отцу спешиться из уважения к высокой сыновней должности.

Добиться успеха в блистательном и жестоком амстердамском мире середины века для художника означало не только уметь воспроизводить готовые живописные формулы, но и всячески культивировать полезные социальные и политические связи. Несмотря на успех «Ночного дозора», лучший заказ достался Флинку, надежному художнику, от которого никто не ожидал сюрпризов: именно он написал групповой портрет стрелковой роты, празднующей заключение Мюнстерского мира в 1648 году. В 1652 году он сделал еще один важный шаг в карьере и стал писать уже не патрициев, а принцев, в частности курфюрста Бранденбургского. Два года спустя Флинк изобразил Амалию Сольмскую, оплакивающую Фредерика-Хендрика. Ступенькой ниже в иерархии популярных живописцев располагались художники вроде Бола и ван Хелт Стокаде, регулярно получавшие заказы от олигархов – представителей крупных торговых

династий, которых вполне удовлетворяло достигаемое портретное сходство, и даже умевшие проникнуть в круг своих богатых и могущественных патронов на правах друзей и родственников. В частности, Бол запечатлел себя на портрете в облике патриция, явно мечтая войти в число сильных мира сего, и считал свою работу для ратуши шансом возвыситься. Он не был разочарован. 8 октября 1669 года, в день, когда Рембрандт был похоронен, его бывший ученик Бол, сын дордрехтского хирурга, обсуждал условия брачного контракта, собираясь жениться на сказочно богатой Анне ван Аркел, а после свадьбы оставил живопись и стал одним из правителей города. И наконец, нижнюю ступень иерархической лестницы занимали художники скорее ремесленного толка, вроде Виллема Стрейкера, известного также как Брассемарей, или Гуляка, Корнелиса ван Холстейна и Яна ван Бронкхорста: поручив им расписать потолок или украсить картинами залы новой ратуши, можно было не сомневаться, что они ничем не нарушат торжественного и чопорного облика здания.

На протяжении 1650-х годов Рембрандт наблюдал, как из болотистой почвы на свайном фундаменте чудесным образом медленно поднимается ратуша, «восьмое чудо света», зная, что самые важные заказы достаются другим. В Иванов день 1652 года готическая громада старой ратуши, которую собирались снести еще с 1639 года, сгорела дотла, и Рембрандт, которого всегда куда более привлекало не новенькое, с иголочки, сияющее, а изборожденное временем, помятое и побитое жизнью (включая собственное лицо), зарисовал испепеленные руины. В сущности, невозможно вообразить, чтобы Рембрандт, с его страстью к темным, глубоким, точно пещеры, пространствам, в которых тускло мерцали сокрытые предметы, стал оформлять сверкающие, геометрически просчитанные, отделанные белым камнем интерьеры новой ратуши, с сияющими мраморными полами, с холодными, безукоризненно правильных очертаний скульптурами и с целыми рядами высоких окон, сквозь которые лился яркий свет. Впрочем, едва ли он безразлично отнесся к тому, что не слишком одаренные художники, в том числе его бывшие ученики, получают вознаграждение за самые выгодные заказы, какие только мог предложить город, и зарабатывают до нескольких сот, а то и тысяч гульденов. Но если он и был удручен, то едва ли его удивил подобный поворот событий. Его первый ученик Герард Доу, пришедший к нему в мастерскую еще в Лейдене двенадцатилетним подмастерьем, «leerling», добился невероятного международного признания и под стать громкой репутации сделал целое состояние своими бесконечными

жанровыми картинами, не лишенными изящества, гладкими и тщательно выписанными. Он изображал алхимиков в потайных кабинетах, сильно декольтированных молоденьких служанок, выглядывающих из окон, на которых многозначительно красуются горшки с розмарином; его картины так и хочется повертеть в руке, держа на свету, словно ограненный драгоценный камень. Теперь, в 1659-м, учеников у Рембрандта не было. А Говерта Флинка, фрисландского меннонита, некогда присланного к нему Ламбертом Якобсом, виршеплеты на каждом углу воспевали как «Апеллеса Флинка». Именно его теперь нанимали писать портреты тех, кого впервые запечатлел Рембрандт: доктора Тульпа и Андриса де Граффа.

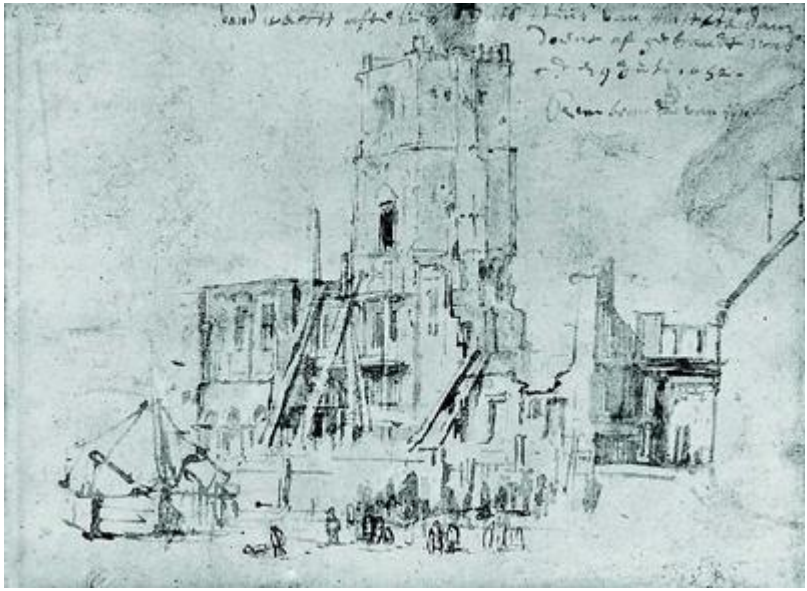
Геррит Беркхейде. Ратуша на площади Дам в Амстердаме. 1672. Холст, масло. 33,5 × 41,5 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Флинку достался самый впечатляющий из всех заказов для новой ратуши – восемь огромных картин, изображающих сцены восстания батавов против римлян, известные по «Германии» Тацита. Им предстояло украсить галерею вокруг главного парадного, так называемого Бюргерзала (Burgerzaal), который воспринимался не только как центральное помещение ратуши, но и как своеобразный центр Вселенной: не случайно на полу его были выложены карта мира и карта звездного неба. Это был проект рубенсовского масштаба, сравнимый с циклом из Люксембургского дворца, увековечивающим жизнь Марии Медичи, или с серией аллегорических картин из Уайтхолла,

воспевающих царствование Якова I. Однако, в отличие от этих картин, полотнам из ратуши надлежало запечатлеть истинную историю *республики* и воспеть подлинную свободу, «ware vrijheid», не нуждавшуюся в принцах, даже из дома Оранских, ту свободу, что стала плотью и кровью голландцев, от древних батавов до нынешних поборников независимости. Хотя в здании Генеральных штатов висел цикл из двенадцати небольших картин на дереве, написанных Отто ван Веном на тот же сюжет, полотна из ратуши затмят их, подобно тому как великое, свободное амстердамское народовластие затмило Гаагу и ее захудалый двор. Это будут картины поистине эпического размаха, шедевры под стать установленной на фронтоне заднего фасада гигантской фигуре Атласа, держащего на плечах земной шар, как Амстердам – всемирную торговлю. И если будущие поколения захотят узреть, как Амстердам почтил память предков, завоевавших ему свободу, то им достаточно будет прийти в ратушу и замереть в восторге перед этими полотнами.

А Рембрандта не пригласили. Теперь с ним обходились как с эксцентричным дядюшкой, который, безнадежно погубив собственную репутацию и слегка рехнувшись, перестал соблюдать правила приличия, и потому его отселили на чердак с глаз долой, чтобы не смущал приличное общество. Однако 2 февраля 1660 года скоропостижно умер Флинк, и весь Амстердам погрузился в скорбь. Вос и Вондел оплакали его кончину, сочинив поэтические эпитафии, а перед городским советом стала проблема, требующая неотложного решения: что же теперь, после смерти художника, делать с огромным проектом? Покойный мастер успел выполнить лишь подготовительные рисунки, которые могли послужить основой для дальнейших работ. Однако городской совет пришел к выводу, что ни один амстердамский живописец не может завершить этот цикл в одиночестве – во всяком случае, в обозримое время. Поэтому серию картин ограничили украшениями четырех больших арочных люнет возле лестниц, ведущих из Бюргерзала, и разделили ее между тремя художниками. Двое из них, Якоб Йорданс и Ян Ливенс, в свое время расписывали Ораньезал, Зал славы принцев Оранских, во дворце Хёйс-тен-Бос в Гааге, а значит, на них можно положиться: они точно напишут благопристойные исторические полотна. Йордансу заказали две картины, Ливенсу – изображение вождя каннинефатов Бриннона, которого соплеменники поднимают на большом щите над головами. Третьим художником, которому не без трепета и опасений поручили написать необычайно важный сюжет – предводителя батавов Клавдия Цивилиса, связывающего своих сторонников обрядами и заклятиями «в священной роще»,

был Рембрандт ван Рейн.



Рембрандт ван Рейн. Руины старой ратуши, датированные 9 июля 1652. Бумага, перо коричневым тоном. Дом-музей Рембрандта, Амстердам

Вернуться к Тациту означало для него возвратиться к началу карьеры. За тридцать пять лет до этого, когда перед ним открывался целый мир, «безбородый сын мельника», по выражению Гюйгенса, стремился произвести впечатление на Скриверия и Лейден своей первой картиной на исторический сюжет, запечатлевшей Цивилиса, который милосердно сохраняет жизнь пленным римским и галльским воинам. Он приступил к этой картине, памятуя о предписаниях ван Мандера и взяв за образец «Кориолана» Питера Ластмана. В работе над ней он изо всех сил старался угодить вкусу публики, выполнить все правила, учесть все живописные условности и потому предпочел яркую цветовую гамму и величественную архитектуру в качестве фона, поставил главного героя на высокий помост, щедро распределил благородную мимику и сдержанные жесты и, нимало не стесняясь, вместо подписи изобразил на картине себя самого за скипетром Клавдия Цивилиса.

Чтобы потрафить заказчикам, ему и теперь оставалось лишь вернуться к прежней, «благовоспитанной и чинной» манере, тем более что многие полотна, уже украсившие стены ратуши, выглядели так, словно только что покинули мастерскую Ластмана! А рисунок Флинка, выполненный в духе той торжественной сцены, что написал ван Вен и гравировал Антонио

Темпеста, мог послужить ему основой и ориентиром. Ритуальным рукопожатием герои Флинка обменивались за аккуратно накрытым белой скатертью столом, словно приготовленным для лесного пикника знатного лорда. На почетном месте расположился Цивилис с обнаженным торсом, показанный в профиль, чтобы скрыть отсутствие глаза, подобно тому как Апеллес утаил от зрителей пустую глазницу царя Антигона[658], в некоем подобии тюрбана, украшенного пышным плюмажем. Он пожимает руку персонажу, как римский легионер, облаченному в тунику и сагум, словно воодушевляя перебежчика, решившегося присоединиться к бунту, или принимая клятву у одного из рекрутов, призванных в римскую армию, что и послужило причиной мятежа. Вокруг них пирующие на глазах у зрителя превращаются в заговорщиков, сообщников и, доверительно перешептываясь, склоняются друг к другу. Настроение на рисунке царило возвышенное и торжественное, как пристало ратуше и как было принято со времен первых версий подобной сцены, особенно офортов Темпесты с оригиналов Отто ван Вена, выполненных им для собственной книги «Война батавов и римлян» («Batavorum cum Romanis Bellum») и изображающих благовоспитанных джентльменов, в большинстве своем пожилых, церемонно обменивающихся рукопожатиями[659].

Говерт Флинк. Клятва Клавдия Цивилиса. 1659. Бумага, перо коричневым тоном по наброску графитовым карандашом. Кунстхалле, Гамбург

Но Рембрандт, чьи три сборника гравюр Темпесты, перечисленные в описи имущества 1656 года, вероятно, включали также ван Венову версию батавской войны, предпочел другое решение сюжета. Он заметил, что Тацит особо упоминает о том, как страсти заговорщиков «разгорелись» «под влиянием веселого ночного пира»[660], и вообразил нечто совершенно отличное от стоической решимости, а именно опьянение свободой, ликующее наслаждение волей. Затем он прочитал, что Клавдий Цивилис пригласил на тайный пир отнюдь не только знатных и занимающих высокое положение батавов, но и «самых решительных из простонародья»[661], а значит, их собрание никак не напоминало загородный клуб для избранных, где достойные джентльмены при встрече обмениваются сдержанными рукопожатиями. Разумеется, Рембрандту было известно, что со времен Голландского восстания рукопожатие слыло символом «confoederatio», союза свободных людей и суверенных провинций, который уникальным образом выделял Голландскую республику на фоне абсолютистских монархий Европы. Кроме того, он прочитал у Тацита о «варварских обрядах», «barbaro ritu», и опять-таки придумал что-то, весьма далекое от рукопожатия: скрещиваемые со звоном мечи, сдвигаемые со стуком чаши, наполненные до краев то ли вином, то ли кровью, то ли и тем и другим. А еще он наверняка осознавал, что, поскольку бургомистры не терпят никакого восхваления аристократических героев, ему не следует слишком подчеркивать фигуру варварского вождя, в особенности памятуя, что Клавдия Цивилиса издавна отождествляли с неким прототипом принца Оранского. Но как же в таком случае воздать должное Цивилису, льву среди древних героев? Разве Тацит не писал, что он был царского происхождения? Разве Цивилис не переносил с величайшим мужеством мучения, когда его в цепях привели пред очи Нерона и заставили взирать на страдания собрата по оружию Юлия Павла, ложно обвиненного в попытке мятежа, а затем казненного? И самое главное, разве не гордился он своим увечьем, нисколько не скрывая и не стыдясь его, как пишет Тацит, считая себя «достойным равняться с Серторием и Ганнибалом»?[662]

Поэтому Рембрандт еще раз решил пойти на риск и обмануть привычные ожидания заказчиков, но при этом столь поразить их несомненной гениальностью замысла, что они простят ему оригинальность и осознают, что в конце концов именно этого они

и ожидали. Заказчики станут благодарить его за то, что он угадал их истинные желания. Итак, Рембрандт пренебрег этюдом Флинка и начисто отверг все иконографические детали, традиционно ассоциирующиеся с этим сюжетом: шляпы с пышными перьями и рукопожатия, изысканные пиры на лесных полянах, слуг, аккуратно наливающих вино в кубки. Вместо этого ему представилась сцена варварского, необузданного веселья посреди пира, на котором дюжие плебеи соседствуют с лордами, сцена опьянения свободой, как ее изображает Тацит, сцена, которую художники вроде Гуляки Стрейкера не могли вообразить в самых безумных фантазиях. Собрание батавов Рембрандт увидел не между деревьев, а в некоем огромном зале. С другой стороны, Рембрандт не полностью отказался от связи леса и первобытной, исконной свободы, поскольку за арками и колоннами этого зала различимо огромное дерево, а стены изнутри и извне обрамляет другая растительность, так что заговорщики словно отгорожены экраном или находятся в шатре или скинии[663]. На множество собравшихся, сидящих и стоящих вокруг стола, явно навеянных «Афинской школой» Рафаэля, надлежало взирать с низкой точки зрения, постепенно взбираясь взглядом по крутым ступеням, которые, точно дорога процессий, вели к вершине пирамиды, образованной телами заговорщиков на среднем плане, в глубине картины: здесь взор созерцателя упирался в ее пик – гигантскую, внушающую трепет фигуру Клавдия Цивилиса, рост которого еще более увеличивала величественная трехъярусная тиара, заимствованная Рембрандтом с медали Пизанелло, единственное темное око было устремлено в пространство, а вместо другого виднелся глубокий шрам, повествуя о страданиях и искуплении, пережить которые едва ли под силу и Циклопу[664]. Лицо Цивилиса задумывалось так, чтобы, подобно лику Моисея, излучать неземное сияние и дух свободы. Ведь Рембрандт изобразил предводителя батавов в тот миг, когда он завершил свою знаменитую речь, увековеченную Тацитом и обличающую жестокость римского набора, который похищает, «подобно смерти, сына у родителей и брата у брата»[665], выслушал шквал аплодисментов и призвал соотечественников принести торжественную клятву на мече, обязуясь бороться до конца.

Антонио Темпеста по оригиналу Отто ван Вена. Встреча в священной роще. Офорт из книги «Война батавов и римлян» («Batavorum cum Romanis Bellum»). 1612. Британский музей, Лондон

Поразительное, шекспировское величие этого рембрандтовского видения известно лишь по наброску всей композиции, хранящемуся в Мюнхене и в общих чертах передающему замысел на обороте печатного приглашения на похороны, которое датировано 25 октября 1661 года. Картина в первозданном виде, возможно, пробыла на отведенном ей месте на одной из люнет галереи, окружающей Бюргерзал, всего несколько месяцев, летом 1662 года. Однако в конце августа картину вернули Рембрандту, прося внести изменения, а потому нельзя исключать, что, как предположила Светлана Альперс, мюнхенский рисунок был не подготовительной стадией работы, а этюдом, из тех, что Рембрандт набрасывал, обдумывая решение той или иной творческой проблемы[666].

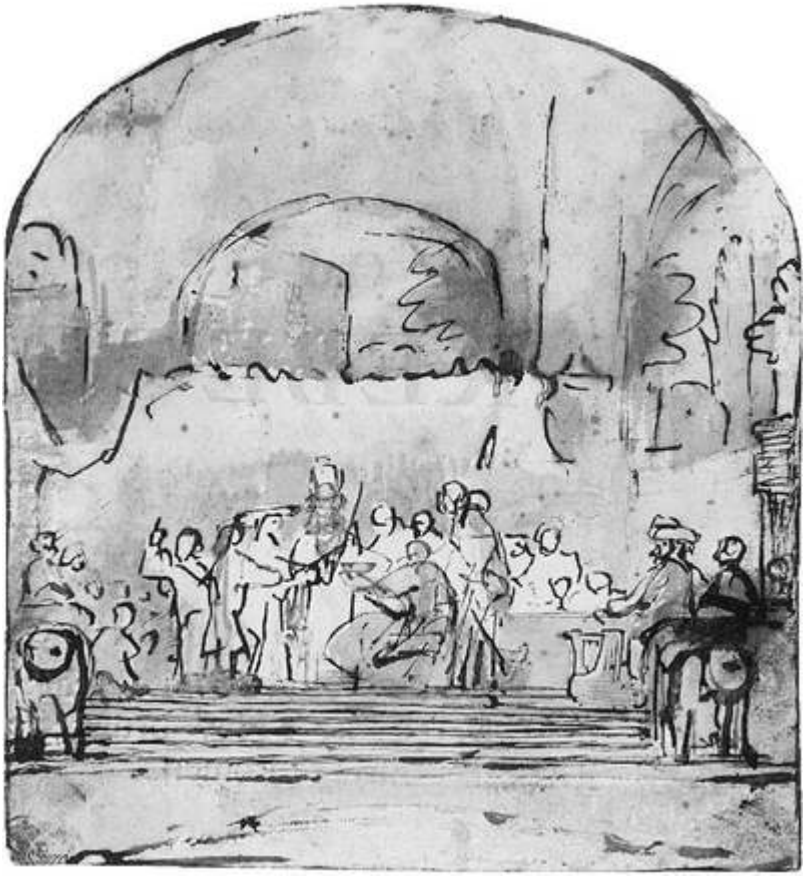
В какой-то момент Рембрандту, вероятно, сделалось не по себе: он стал постепенно осознавать, что на сей раз потерпел поражение, что оригинальность его замысла скорее оттолкнула заказчиков, нежели очаровала. Возможно, мифические сцены, изобретенные режиссерами байопиков, в которых негодующие бюргеры гневно отшатываются от «Ночного дозора», действительно разыгрались в случае с отвергнутым «Клавдием Цивилисом». Может быть, зал ратуши не огласили сдержанные

смешки или крики отвращения. Может быть, члены городского совета, хранители Восьмого Чуда Света, подняли голову и воззрились в глубокое, точно пещера, пространство, где расположилась странная компания варваров, богохульно подражая то ли «Тайной вечере», то ли «Афинской школе», а вглядевшись внимательно, узрели в облике своего республиканского героя Клавдия Цивилиса предводителя разбойничьей шайки, а в облике его благородных собратьев – едва различимых в мерцающем желтоватом свете то ли евреев, то ли древних беззубых пьяниц, разинувших рот в безобразной ухмылке. Что ж, возможно, отцы города и в самом деле были поражены, но не так, как надеялся Рембрандт. Пожалуй, они, время от времени высказывая вежливое восхищение необычайно «интересной» и «энергичной» манерой, в которой Рембрандт счел возможным запечатлеть их предков-батавов, одновременно выражали сожаление, что не все можно рассмотреть на этом «любопытном» и невероятно «смелом» полотне.

Оптимистическая вера Рембрандта в то, что «Клавдий Цивилис» превратит его в хрониста голландской свободы, подобно тому как портреты и аллегории правления монархов сделали Рубенса певцом абсолютизма, приказала долго жить. Его огромная, двадцати футов длиной, картина все еще висела в угловой люнете в конце галереи Бюргерзала, когда Мельхиор Фоккенс описал ее в своем путеводителе по достопримечательностям Амстердама в 1662 году. Но потом кто-то из членов городского совета – возможно, даже из тех, кто еще поддерживал отношения с мастером и восхищался его творениями (может быть, Йохан Хёйдекопер ван Марссевен или доктор Николас Тульп), – дал понять, что, сколь ни любопытна, правдива и достоверна его картина, она не совсем соответствует первоначальному замыслу Флинка и потому не совсем их устраивает, – надеемся, вы нас понимаете?

В сентябре гигантский свернутый холст привезли на телеге в маленький домик на южной оконечности канала Розенграхт. Куда Рембрандт его поместил? Прислонил к стене в углу мастерской? Да и кто захотел бы купить огромную картину, верхней части которой была придана форма арки, специально для того, чтобы она входила в люнету, передний план точно рассчитан таким образом, чтобы «служить продолжением» длинной галереи в визуальном пространстве картины, а у созерцателя появлялось жутковатое чувство, что он приближается к расположенному на возвышении столу заговорщиков? Даже ослепительное освещение, похожее на блеск раскаленного металла, Рембрандт распределил так, словно оно исходит из-под лиц персонажей, а

картина озарена канделябрами самой галереи.



Рембрандт ван Рейн. Клятва Клавдия Цивилиса. Ок. 1661. Бумага, перо, кисть, тушь. Государственное графическое собрание, Мюнхен

А теперь ему во что бы то ни стало нужно было вернуть хоть какие-то деньги, чтобы заплатить за дом и накормить семью. Иначе все его неимоверные усилия пропадут даром и не принесут ему ни славы, ни уж точно богатства. Единственное, что ему оставалось, – это попытаться превратить никчемное полотно в товар, обрезав до размеров, при которых оно могло поместиться в чьем-нибудь доме. Возможно, тогда он нашел бы покупателя, который повесил бы уменьшенную картину наверху своей собственной лестницы или над большим камином. Поэтому Рембрандт поневоле разложил двадцатифутовый холст на полу (ведь у художника явно не было стола, на котором такой холст мог бы поместиться) и велел Титусу прижать один его конец, а сам, опустившись на колени, принялся отрезать ножом целые

фрагменты: тугое переплетение разлохмачивалось в местах отреза, ненужные куски падали на пол, словно полотно у портного. Вероятно, он ползал и ползал по ней, пока от нее не остался длинный, сравнительно узкий фрагмент, хранящийся сегодня в Стокгольме.

Несомненно, художники XVII века, в отличие от современных, не проявляли особой щепетильности, если речь шла о том, чтобы уменьшить, подогнать картину под требуемые размеры или, наоборот, увеличить, пришив дополнительные фрагменты холста, – только бы удалось ее продать. Но даже в этом случае Рембрандт наверняка калечил свое, пожалуй, величайшее и, безусловно, наиболее смелое и оригинальное полотно на исторический сюжет с ощущением глубокой скорби. Однако он изо всех сил пытался превратить самую унизительную неудачу в подобие победы, переосмыслив всю композицию и переписав значительные части того, что от нее осталось. В новом варианте персонажи уже не занимали средний план, расположившись на возвышении в глубоком пространстве картины, а составляли чрезвычайно сплоченную группу, угрожающе приблизившуюся к зрителю, – эдакий сгусток варварской энергии.

Таким образом, картина, которую сегодня мы можем увидеть в Стокгольме, – беспощадно обрезанная и в значительной мере переписанная версия оригинала. Но даже в таком виде она остается очень большой и столь честолюбивой, что может считаться одним из наиболее революционных художественных творений в истории искусства XVII века. В последнее время нежелание отцов города принять картину Рембрандта стали объяснять политическими причинами. Маргарет Дойч-Кэрролл в особенности утверждала, что облик древнего героя Клавдия Цивилиса, возвышающегося над своим окружением и словно восседающего на троне в центре холста, оскорблял амстердамский режим, неколебимый в своих республиканских убеждениях и решивший во что бы то ни стало покончить с таким наследственным институтом, как пост штатгальтера[667]. Несомненно, в начале 1660-х годов в Голландии развернулась самая бескомпромиссная кампания в защиту республиканской независимости страны. Вондел как раз писал свою последнюю пьесу «Батавские братья, или Угнетаемая свобода», исполненную на сцене в 1663 году, где римский наместник древних Нидерландов, душегуб и тиран, жестокость которого и вызвала восстание, именуется «штатгальтером»[668]. Однако если круги, близкие великому пенсионарию Голландии Яну де Витту, были всецело преданы делу защиты республиканских свобод, то тогдашние правители Амстердама, как обычно, склонялись к

прагматизму. Среди них особое место занимал печально известный своим двуличием Гиллис Валкенир, постепенно все более обнаруживавший прооранжистские симпатии. Однако в любом случае Рембрандт, видимо, своей трактовкой образа Клавдия Цивилиса не угодил ни противникам, ни сторонникам Оранского дома, так как первым могло прийтись не по вкусу главенствующее положение вождя и полководца, поза которого на холсте отчасти напоминает позу Христа на «Тайной вечере» Леонардо (которую Рембрандт некогда уже копировал), а вторым – сходство героя с одноглазым предводителем разбойничьей шайки.

Кроме политических соображений, недовольство могла вызвать и собственно творческая манера, в которой была написана картина. Каждый, кто приедет в Стокгольм, посетит Национальный музей и остановится перед сохранившейся частью картины, даже на том расстоянии, которое, по мнению Рембрандта, должно было отделять созерцателя от первоначального варианта полотна, будет поражен абсолютно свободной и беспощадно оригинальной манерой письма, на многих фрагментах ничем не напоминающей современную Рембрандту живопись с ее прилизанным, залакированным «жизнеподобием», которого требовали заказчики для ратуши. По всей вероятности, те, кто выносил суждение о картине, готовы были разделить мнение Жерара де Лересса, что у Рембрандта-де «краски стекали по холсту, точно нечистоты»[669].

Рембрандт ван Рейн. Клятва Клавдия Цивилиса. Ок. 1661–1662. Холст, масло, картина обрезана до размеров 196 × 309 см.

Национальный музей, Стокгольм

Впрочем, Рембрандт и на сей раз поступил так, вовсе не совершая некоего акта сознательной агрессии. Он очень нуждался в этом заказе. На самом деле он всего лишь довел до логического и до сих пор невиданного завершения два своих главных принципа – снова преобразил привычный жанр и снова превратил манеру письма в органическую составляющую визуального нарратива. Ни один великий мастер прошлого, ни Рубенс, ни Тициан, никогда так не писал.

Где-то в недрах своего удивительно богатого воображения, от причуд которого он сам зачастую страдал, Рембрандт замышлял «Клавдия Цивилиса» как «schuttersmaal» («схюттерсмал»), пир стрелковой роты, только отраженный в кривом зеркале. А так все непременные атрибуты жанра здесь наличествуют: вокруг стола собрались «воины по совместительству», связанные общей преданностью делу «истинной свободы». Разумеется, они мало похожи на грубовато-добродушных хмельных стрелков кисти Франса Хальса и уж совсем не напоминают ополченцев на страже гражданских свобод, которых писал тонкий льстец Бартоломеус ван дер Хелст, эдаких «воинов выходного дня», аккуратно причесанных, в роскошных костюмах, в шляпах с плюмажем и в широких поясах, с надраенными портупеями. С другой стороны, мог рассуждать Рембрандт, «Ночной дозор» тоже мало отвечал ожиданиям заказчиков. Подобно тому как в «Ночном дозоре» Рембрандт пытался воплотить нравственную добродетель милиции – ее энергичную воинственность, одновременно нарушив формальные конвенции жанра и пожертвовав условием: изображать каждого персонажа в соответствии с его социальным статусом, – в «Клавдии Цивилисе» он пренебрег жанровыми особенностями картины на сюжет традиционно понимаемой римской истории в пользу одной, могущественной и властной, идеи. Но если в случае с «Ночным дозором» эта идея, воплощенная в бодром и дисциплинированном выступлении в поход, оказалась весьма и весьма лестной для его покровителей, то в случае с «Клавдием Цивилисом» она представала не столь отчетливой. Ведь здесь Рембрандт воспел варварскую свободу, прославив ее в языческом, даже друидическом обряде, пакте свободы, скрепленном смертью, вином и кровью, на куда как странном «пире стрелковой роты». Еще того хуже, он нарушил первое правило картин, изображающих пиры стрелков, а именно показывать одних лишь джентльменов, ну разве что иногда добавляя почтительного слугу или серьезного и благочестивого сержанта, затесавшегося в ряды знати. Однако Клавдия Цивилиса

окружает весьма пестрая компания: смуглые уроженцы Востока, выжившие из ума старики, мучимые отрыжкой после пития, жрец-друид. Зритель словно слышит их пронзительные вопли и грубый смех, ощущает их тяжелое дыхание и исходящий от них запах немытого тела, они теснят его, толкают, почти высовываются из живописного пространства в его собственное, реальное. Цветовая гамма картины на удивление тревожна, под стать изображенным персонажам: кричаще-яркий массикот, цвет зеленого яблока толстым слоем наложены на холст, словно так их размазали сами дикари. Складывается впечатление, будто Рембрандт забыл, что батавский полководец, прежде чем взбунтоваться, служил в римской армии, пока обстоятельства не вынудили его к мятежу, был законопослушным подданным империи, подобно Моисею или блаженной памяти Вильгельму Молчаливому. А тут полюбуйтесь только, этот персонаж – полная противоположность Клавдию Цивилису!

Впрочем, сам Рембрандт полагал, что просто продолжает писать как прежде, например когда создавал портрет Яна Сикса, где сами мазки не просто творили образ героя, а воплощали его, облекали его плотью. Обращение с красками давно перестало быть для него рутинным инструментом повествования. Оно само превратилось в некое подобие визуального языка, не столь однозначного, как вербальный, но куда более многозначительного в своем драматизме, нежели отверстые уста или жест руки. Непринужденная элегантность, «sprezzatura», хорошо подходила к облику Яна Сикса, которого так и хочется вообразить красноречивым, если не сладкоречивым. Напротив, Клавдий Цивилис, судя по всему, ораторствует властно и резко; исполненный мрачной решимости, он лаконичен, сух и непреклонен, как подобает суровому герою из народа, поклявшемуся поднять кровавое восстание. Поэтому здесь в большей степени, чем когда-либо в своей карьере, по крайней мере до сих пор, Рембрандт наносит кистью удары по холсту, точно делая выпады мечом. А еще, подобно тому как он передал собственное презрение к судьбе и самообладание многим персонажам исторических картин этого периода, Рембрандт наделяет своим бунтарством мятежного полководца. Более того, Цивилис даже облачен в одеяние, весьма напоминающее золотистую мантию, что окутывает плечи Рембрандта – царя богов на автопортрете 1658 года. И вот он берется за работу, оставляя на полотне яркие, словно раскаленные добела, пятна с неровными, размытыми краями, рельефные комки, застывающие на холсте, а потом отходит на несколько шагов, наносит на полотно второй и третий слой сильного освещения или глубоких

теней, он мнет краску пальцами, скребет, накладывает толстой коркой, снова соскребает. Впрочем, это не означает, что на картине преобладала непроницаемость красок. Некоторые, особенно знаменитые, из сохранившихся фрагментов, например чудесный стеклянный кубок справа, исполнены сияющей прозрачности, которой Рембрандт, как это ни парадоксально, достигает, сгущая цвет и используя гениальное сочетание световых бликов, не знающее себе равных даже в его собственном творчестве. Однако другие фрагменты, например две фигуры *над* кубком, написаны чрезвычайно схематично, лишь в общих чертах, нос и скулы этих персонажей едва намечены шлепками краски, нанесенной мастихином, а резко очерченная глазница, черная и пустая, передана одним мазком. С другой стороны, Рембрандт выбирает разную манеру письма для разных персонажей: так, не столь яростно, значительно мягче и детальнее, изображен жрец непосредственно справа от Клавдия Цивилиса, озаренные загадочным светом черты молодого человека с усами, опять-таки чем-то напоминающего Титуса, лицо самого полководца, рельефной полосой густой краски выложенное на холсте.

В картину, где он хотел создать атмосферу одновременно буйного пиршества и торжественного безмолвия, Рембрандту, как обычно, удалось внести и невероятный заряд действия; он ощутим в фигурах двоих персонажей, показанных со спины и тянущихся через стол: один из них простирает руку, заявляя о своей приверженности делу мятежников, другой поднимает чашу для ритуальных возлияний. В центре, у подножия горы – тела батавского принца, – свет, не утративший своего яростного золотистого блеска даже спустя столетия, ярче всего сияет вдоль горизонтальной линии стола, изливаясь *вверх* и словно накрывая заговорщиков сверкающим куполом.

В том месте, что изначально являлось центром картины, на ободе тиары Клавдия Цивилиса, свет играет едва ли не ярче всего, падая на украшающий тиару медальон. Тем самым обод тиары превращается в нимб вокруг его мрачного, испещренного шрамами лица, а сам правитель и полководец – в провидца и святого, причем благородство его фигуры не отрицают, а лишь *подчеркивают* грубые черты и массивный торс. Они служат обрамлением для этих глаз: черного, как и у многих других персонажей Рембрандта, и мертвой, пустой впадины. Однако на самом деле на челе Клавдия Цивилиса мерцает что-то, весьма напоминающее третий глаз, который привлекает свет свободы в средоточие внутреннего зрения.

II. Смешанное общество

Рембрандт поселился напротив парка развлечений. Городком аттракционов Ньиве-Долхоф (Nieuwe Doolhof), или Новый Лабиринт, руководил один из главных антрепренеров Амстердама, Давид Лингельбах. В прошлом франкфуртский трактирщик, Лингельбах ныне гордо именовал себя «kunstmeester», но это профессиональное обозначение скорее предполагало запуск фонтанов и фейерверков, нежели работу с кистью за мольбертом. Он был женат трижды, и один из его сыновей, Иоганнес Лингельбах, неплохо зарабатывал на жизнь псевдонеаполитанскими приморскими пейзажами и римскими пасторалями, на которых по солнечным холмам Кампании бродили пригожие охотники и цыганки. Однако Ньиве-Долхоф, взятый Давидом Лингельбахом в аренду с 1636 года, являл собою совершенно иную и куда более забавную Аркадию. Череду его фонтанов, включая аллегорические сооружения, где вздыбленный грозный голландский лев исторгал потоки воды из стрел, которые держал в лапах, создал гугенот, мастер водных зрелищ Жона Баржуа. Лингельбах расширил сады, превратив их во дворцы чудес, под крышей и под открытым небом. В Ньиве-Долхоф среди прочего размещались деревянный павильон на каменном фундаменте, где посетителей приветствовал зеленый попугай и где они могли осмотреть обычный для того времени набор редкостей: слоновьи черепа, «трехмерные картины» с гипсовыми фигурами Христа и самаритянки у колодца, а также несколько огороженных живыми изгородями участков под открытым небом. По некоторым из них разгуливали горлицы, цесарки и павлины, в центре каждого стояла какая-либо таинственная, причудливая и величественная скульптура[670]. Посреди одного из таких квадратных участков возвышался фонтан, украшенный затейливыми резными изображениями всего, что существовало на свете в количестве четырех: четырех времен года, четырех стихий и, с некоторыми натяжками, четырех главных добродетелей и четырех смертных грехов. Венчал фонтан любимец народа, добрый великан святой Христофор с Младенцем Христом на плече. В другом огороженном участке красовались внушительные куранты, демонстрирующие зрителям целую процессию сказочных существ, и гигантский карильон, каждый час исполняющий определенную мелодию. Кроме того, Ньиве-Долхоф мог похвастаться расписным органом с фигурами Юдифи и Олоферна, а также неизменно популярными скульптурами Жены,

«что щеголяла в штанах», и ее покорного Супруга, которого она засадила за прялку[671]. В самом центре парка размещался давший ему название лабиринт из высоких самшитовых зарослей, в котором влюбленные парочки могли хихикать, игриво толкаться и решать, надолго ли они хотят заблудиться подальше от посторонних глаз.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет. 1660. Холст, масло. 80,3 × 67,3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Весь Амстердам, ну почти весь, любил Ньиве-Долхоф, кабинет редкостей для народа под открытым небом. Он пользовался большей популярностью, чем Ауд-Долхоф, Старый Лабиринт, строительство которого Давид Лингельбах начал за много лет до Нового: прежний лабиринт, по словам местного начальника стражи, быстро стал привлекать к себе слишком много женщин сомнительного звания, составлявших конкуренцию

борделям, от которых он и его подчиненные получали долю прибыли. Поэтому Ньиве-Долхоф возвели на южной оконечности канала Розенграхт, придав облик семейного парка развлечений. Весенними и летними воскресными вечерами туда валили толпы желающих погулять, попить прохладной воды из фонтанов и полакомиться девентерскими медовыми коврижками. Под ногами шныряли собаки и путались малые дети верхом на игрушечных лошадках или с маленькими тележками на веревочках, расхаживали шарманщики, продавцы мыльных пузырей, щеголеватые молодые люди. Последние были облачены в вызывающе яркие чулки алых, горчичных или ультрамариновых оттенков, а волосы их, искусно завитые или замененные париками, изящными кудрями в продуманном беспорядке ниспадали на плечи, каковое зрелище, по мнению проповедников, служило знаком приближающегося конца света и возвещало превращение Амстердама в новый Содом. Мужчины красовались в кафтанах с зауженной талией, полы которых расходились над модными штанами, отделанными на французский манер лентами и розетками. Девицы-бесстыдницы носили жемчужные ожерелья, подвязывали короткие локоны шелковыми бантами и туго шнуровали корсеты, чтобы подчеркнуть выпирающую грудь, далеко не всегда скрываемую благопристойной косынкой. По дорожкам Нового Лабиринта медленно прогуливались или брели, пошатываясь, матросы и мушкетеры, турки и евреи, почтенные матроны с грудными младенцами, скрипачи и шарманщики. А поскольку воспрепятствовать злу могли только постоянные полицейские патрули, организовать которые у начальника городской стражи и его подчиненных не было ни времени, ни, возможно, охоты, Ньиве-Долхоф не знал недостатка в разряженных блудницах, по две – по три фланирующих в толпе в поисках легкой добычи.

Наверное, по временам раздосадованного художника отвлекали от работы пронзительные крики павлинов и громогласные удары садовых курантов. А поскольку Лингельбах еще разбил и виноградник, увитые лозами декоративные решетки которого неизбежно вели в кабак, поблизости то и дело слышались пьяные вопли. На Розенграхт, по крайней мере в южном, имеющем сомнительную репутацию его конце, где жил Рембрандт и где располагался Ньиве-Долхоф, постоянно вспыхивали драки. В октябре 1661 года Хендрикье, которой, вероятно, весьма польстило, что в судебной повестке ее назвали «супругой», «huysvrouw» («хёйсврау»), художника, «fijnschilder» («фейнсхилдер»), «господина Рембранта ван Рейна», официально вызвали в суд для дачи свидетельских показаний вместе с

несколькими соседками: вдовой моряка, женой ремесленника – изготовителя золотой мишуры и трактирщицей. Им вменялось в обязанность подтвердить под присягой, что они видели, как пьяный хирург шатался по улицам с бокалом вина в руке, привязываясь ко всем прохожим без разбору и требуя, чтобы они выпили или сразились с ним. Видимо, хмельные гуляки, жаждущие подраться, частенько забредали сюда из парка. Собралась толпа. Обрадованный тем, что обрел зрителей, пьяница стал шуметь и буянить еще громче и сделался еще агрессивнее. Хендрикье и две ее приятельницы отступили в сторону, пытаясь предупредить прохожих, чтобы те шли другой дорогой от греха подальше. В конце концов явился начальник стражи и уволок хулигана[672].

Разумеется, жизнь на Розенграхт сильно отличалась от той, что Рембрандт и его семья вели на Синт-Антонисбрестрат. Однако это новое существование не было таким уж печальным и убогим. Достаточно заметить, что Брестрат утрачивала свою популярность среди высших классов общества, тогда как Розенграхт и его окрестности если не приобретали привлекательность, то, по крайней мере, не принадлежали к числу самых бедных и запущенных районов города. Через один канал от Розенграхт, на другой стороне Ньиве-Долхоф и параллельно Розенграхт располагался Лауриргграхт, где образовалась целая колония художников и антикваров, включая скитальца Хендрика ван Эйленбурга и его сына Геррита, тоже торговца предметами искусства, Бартоломеуса Бренберга, автора пейзажей в итальянском вкусе, Мельхиора де Хондекутера, который в своем творчестве отдавал предпочтение натюрмортам с битой дичью, а также Юриана Овенса, бывшего ученика Рембрандта, нанятого отцами города написать что-то вместо отвергнутого рембрандтовского «Клавдия Цивилиса»[673]. Еще один бывший ученик, превзошедший своего учителя, Говерт Флинк, купил два смежных трехэтажных дома на Лауриргграхт, которые после его смерти в 1660 году были оценены в восемнадцать тысяч гульденов и которые Флинк, до отказа заполнив величественными скульптурами и полотнами, нарек гордым именем «Схилдерхёйс», на манер городской виллы Рубенса.

Поэтому округа и соседи невольно пробуждали у Рембрандта множество живых воспоминаний, иногда светлых, иногда болезненных. Примерно посредине набережной Розенграхт, между более солидными и более скромными кварталами, жил художник, которого Рембрандт знал особенно близко: Ян Ливенс. Прошло сорок лет с тех пор, как они делили натурщиц, идеи и

похвалу знатных покровителей, и теперь оба они очутились на Розенграхт. В 1620-е годы оба они обнаружили умение писать как в гладкой и плавной, так и в грубой манере, иногда даже сочетая их в пределах одной композиции. Но сейчас их пути очевидно разошлись: Ливенс тщился угодить вкусу вельмож, все более и более «лакируя» изображение, а Рембрандт решился в значительной мере пренебречь желаниями публики.

В декабре 1660 года комиссия по делам о банкротстве объявила, что Рембрандт закрыл все предъявленные ему счета, поступившие в ее распоряжение. В тот же день Титус и Хендрикье в сопровождении Рембрандта явились к нотариусу и официально зарегистрировали предприятие по продаже «картин, рисунков, гравюр на меди и на дереве, а также офортов и различного рода редкостей и диковин»[674]. Все движимое имущество семьи отныне переходило в собственность предприятия, а партнеры обязались делить поровну и прибыль, и убытки. Поскольку оба они «нуждаются в помощи и совете лица, досконально знающего живопись и антикварное дело», а «никто не справится с этой задачей лучше, чем вышеупомянутый Рембрандт ван Рейн», он будет жить с ними, получая стол и кров, а расплачиваться картинами и гравюрами, которые пополнят их «оборотные фонды». Все его имущество, будь то произведения искусства, мебель или предметы быта, теперь принадлежало его сыну и гражданской жене, которая будет выдавать ему деньги на краски, кисти и холсты, опять-таки под залог его работ. Если кто-либо из партнеров тайно вынесет что-либо из дому, нарушая деловое соглашение, то сумму, которую должен им Рембрандт, надлежит уменьшить на пятьдесят гульденов, и, судя по этой поправке к договору, он не избавился от скептицизма по отношению к человеческой природе, который испытывал всю свою жизнь.

Рембрандт заставил Титуса и Хендрикье пройти через все эти головоломные юридические формальности, чтобы отчасти обезопасить себя от исков, которые еще могли вчинить ему на волне разорения, а также от будущих кредиторов. И хотя комиссия по делам о банкротстве признала, что он расплатился с долгами, Рембрандт по-прежнему был должен частным лицам. В первую очередь речь шла о тех деньгах, которые Рембрандт изначально занял у Яна Сикса и гарантом возвращения которых, когда Рембрандт разорился, выступил Лодевейк ван Людик: теперь заимодавцы пытались получить свои деньги у ван Людика[675]. Однако, возможно, после всего пережитого акт добровольного отказа от собственности, официально закрепленный условиями делового партнерства, в чем-то был созвучен его душевному настрою. Опись имущества, составленная

непосредственно после его смерти, свидетельствует, что в доме на Розенграхт он жил весьма скромно: ел из глиняных тарелок, пил из оловянных кубков, владел несколькими сменами белья, так чтобы лишь не прослыть нищим[676]. Производителю игральных карт Жаку ван Лесту, владельцу дома, как и большинство соседних, узкого и уходящего в глубину двора, он платил двести двадцать пять гульденов за аренду небольшой квартиры. Входная дверь вела в переднюю, «voorhuis» («ворхёйс»), окна которой выходили на набережную канала; в передней стояло несколько стульев, на стенах Рембрандт повесил свои картины. В гостиной красовались вещи побогаче, которые Хендрикье удалось спасти от кредиторов: изящная кровать с шелковым пологом и валиками, не столько ночное ложе, сколько предмет гордости, большой дубовый стол. Сзади располагалась простая комната, «binnenhaard» («бинненхард»), где можно было посидеть, почитать, поговорить; в самых задних помещениях находились кухня и маленькая каморка, служившая спальней и уборной. Такому жилищу было далеко до роскошного «Схилдерсзал» («Schilderszaal») Флинка на Лауриргграхт, где тесно было от множества картин и множества учеников и где в конце 1640-х годов модели позировали живописцу в чем мать родила[677]. Но Рембрандту и не нужна была большая мастерская, ведь теперь у него остался всего один ученик, шестнадцатилетний Арент де Гелдер, которого прислал ему Хогстратен и который на протяжении всей своей жизни пытался подражать густому импасто Рембрандта, его шероховатому мазку и резким контрастам света и тени. Время от времени Рембрандту позировали Титус и Хендрикье, а также некоторые соседи и соседки по Иордану, которые предстают на его картинах в образе апостолов, ветхозаветных патриархов, мудрецов и античных героинь.

Теперь, когда его надежды достичь богатства и славы потерпели сокрушительный крах и перестали его беспокоить, а плата за квартиру оказалась посильной, он, возможно, решил, что кое-как сумеет сводить концы с концами. По временам его оптимизм вспыхивал с новой силой, точно свежесмазанный маслом факел, и тогда вновь на свет божий являлся бездумный старый мот и расточитель, ничему не научённый катастрофой: например, однажды он попытался купить картину Гольбейна за *тысячу* гульденов![678] С другой стороны, он, может быть, читал посвященные «знаменитому Рембрандту» стихи городских виршеплетов и предположил, что возвращение к славе и фавору – только дело времени. Даже в Антверпене, где никто не оспаривал величия колосса нидерландской живописи Рубенса, поэт

Корнелис де Би в стихах, прославляющих всех великих художников своего времени, в 1661 году пел хвалу Рембрандту. Тем, кто начал обвинять живописца в том, что он-де рабски подражает природе, де Би высокомерно отвечал: «Природа покраснела от стыда, / Ибо никогда ее столь верно не воспроизводил на холсте / Ни один другой художник…»[679] Что ж, значит, рано ему скрываться в своем иорданском захолустье, точно улитка – в раковине.

Нельзя сказать, чтобы все это были фантазии человека, безвозвратно утратившего популярность и влияние. В последнее время, в 1660-е годы, Рембрандта не столько списывали со счетов, сколько о нем писали, им не столько пренебрегали, сколько о него ломали копья, споря до хрипоты, его поклонники и его ниспровергатели. Возможно, голландских критиков Рембрандта даже раздражало, что у художника, которого они снисходительно именовали непристойным эксцентриком и грубый, шероховатый стиль которого столь отличался от безукоризненной манеры благопристойного академического искусства, до сих пор находится немало почитателей за границей[680]. С точки зрения сторонников утонченного и торжественного стиля, приверженность классицизму определялась не только нормами социального поведения или эстетическими соображениями. Это был глубоко философский вопрос. По их мнению, разборчивость классицизма, свойственное ему неприятие всего бесформенного и непристойного, его отвращение к незавершенному, неопределенному, намеренно невнятному и темному, оправдывало высокую нравственную цель искусства – кристаллизацию низменной материи до состояния духовной красоты. Будучи квинтэссенцией ясности, она поневоле требовала яркого света, дабы ее могли узреть созерцатели. Впрочем, даже глядя на картины Рубенса, поборники классицизма упрекали его в излишней эксцентричности и театральности, в преувеличенном стремлении облечь камень плотью. Но Рембрандт был куда хуже: извращенец, выбирающий совершенно непонятные сюжеты, упрямо живописующий безобразие, утверждающий, будто все, что ни есть в природе, достойно быть запечатленным на холсте, до безумия одержимый темными, мрачными тонами. Йост ван ден Вондел в поэме, прославляющей идеальную Венеру Филипса Конинка, нападает на «сынов тьмы, / обитающих во мраке, подобно совам. / Но те, кто ценит жизнь, могут смело отринуть тень и не воспевать ее на полотне, / а дитя света не должно таиться в сумерках» – явно имея в виду одного, конкретного, художника[681]. Вондел, очевидно, полагал, что отвращение к ясности и прозрачности есть признак крайне взволнованного или

даже помутившегося рассудка.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Иеремии де Деккера. 1666. Дерево, масло. 71 × 56 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург

Впрочем, приверженцам четких очертаний, благородных скульптурных форм и высоких, украшенных торжественными пухлыми облаками небес еще рано было торжествовать победу. В знаменитую поэтическую антологию «Голландский Парнас» («De Hollantsche Parnas») 1660 года вошли стихи по крайней мере двух поэтов, Яна Воса и Иеремии де Деккера, каждый из которых на свой лад был страстным защитником рембрандтовского стиля и самого художника. Иеремия де Деккер начинал как ученик Вондела, но стяжал славу не возвышенными классическими драмами, а самоуглубленными и проникновенными краткими

стихотворными размышлениями на тему тщеты всего сущего, смерти и собственного несовершенства. В одном из стихотворений, многозначительно названном «Дружба до первой беды» («Schaduw-Vrindschap»), де Деккер уподобляет яркий свет ненадежному другу, покидающему нас, как только фортуна от нас отвернулась. Пока светит солнце, такой друг всюду следует за нами, словно тень. Но едва только ясное небо затянет тучами, а хорошую погоду сменят дождь и туман превратных обстоятельств, как друг, подобно тени, немедля исчезает[682]. Де Деккер подчеркивал, что уж его-то никак нельзя назвать ненадежным «другом-тенью», а в стихотворении, описывающем картину Рембрандта «Noli me tangere» («Явление Христа Марии Магдалине»), прямо обращался к «другу Рембрандту» и восхвалял его за то, сколь убедительно он показывает Воскресение Христа, одновременно «оживляя бездушную краску», и вместе с тем за те черты его живописи, что вызывали наибольшую ненависть классицистов: вздымающийся в небеса склеп, «глубокие тени и то величие духа, что господствует на картине»[683].

Рембрандт откликнулся на высокую оценку его творчества, написав портрет де Деккера в знак дружбы и не потребовав платы, даже несмотря на то, что в ту пору едва сводил концы с концами. Этот рыцарственный жест он повторил в 1666 году, в год смерти поэта, создав один из наиболее трогательных и ярких своих поздних портретов. На картине царствует глубокая тень, падающая от широкополой шляпы де Деккера на его лоб и глаза и сообщающая его чертам выражение скорбной одухотворенной задумчивости, столь свойственной его стихам. У созерцателя возникает впечатление, что де Деккер размышляет о собственном уходе, застыв между светом и тьмой, и подобное настроение Рембрандт сам будет исследовать до конца отпущенных ему дней. В своей абсолютной безыскусности портрет, на котором старомодный воротник персонажа словно впитывает в себя яркий свет и парит над темным кафтаном, а лицо точно скульптурно вылеплено толстыми пастозными слоями краски, предстает братским прощанием. Его мягкая, печальная элегичность позволяет увидеть в нем дань скорби, вдохновленную недавним уходом друга. В этой картине Рембрандт соболезнует самому себе, старательно выписывая, словно личное, таимое и лелеемое сокровище, каждую черту покойного: ямочку на подбородке, редкие, сквозящие усы, благородное чело с печатью мысли, – все вместе они создают удивительно привлекательный образ. Де Деккеру уже не довелось увидеть эту картину, однако она воплощала его убеждение, что истинному Апеллесу Амстердамскому, его бессмертному гению, под силу победить

саму смерть.

Иеремия де Деккер был не единственным поэтом, разглядевшим в стареющем, потрепанном жизнью Рембрандте победителя смерти. В 1654 году Ян Вос, столь же дерзкий, эксцентричный и многоречивый, сколь де Деккер был самоуглубленным и склонным к созерцательности, опубликовал стихотворение «Битва Природы со Смертью, или Торжество Живописи». Природа, жестоко теснимая Смертью, в конце концов обращается за помощью к Живописи, которую обнаруживает в некоем подобии кабинета редкостей или мастерской, окруженную стопками книг в старинных переплетах, ржавыми мечами, древними щитами, отрезанными человеческими руками и ногами, в компании львиной шкуры и черепа, то есть вещей презренных и отринутых, но в логове Живописи обретающих вторую жизнь[684]. Создается впечатление, что Вос описывал «kunstcaemer» Рембрандта, а когда, избавленная от Смерти соединенными усилиями Живописи и Поэзии, Природа внезапно открывает в себе пророческий дар и ей представляется блестящая будущность Амстердама, родины великих художников, неудивительно, что список гениев, включающий в себя имена Флинка, ван дер Хелста, Бола и автора натюрмортов Виллема Калфа, возглавляет Рембрандт.

Неразлучность Искусства и Природы, которую всячески отстаивал Рембрандт и которую никак не могли принять его критики, с точки зрения Яна Воса, была чертой его творчества, позволяющей ему притязать на великую славу. Хотя Вос стремился войти в пантеон поэтов, его происхождение и личностные свойства едва ли обеспечивали ему место в амстердамском Обществе Аполлона и Апеллеса. В прошлом неграмотный стекольщик, он так и не бросил свое дело. Несмотря на то что надменные городские музы снисходительно взирали на него сверху вниз как на вульгарного барда, совмещающего поэзию с ремеслом, всем приходилось признать, что он был совершенно неутомимым версификатором. Более того, как бы звучные раскатистые строки Воса ни раздражали джентльменов, получивших образование в Италии и нанимающих французских лакеев, они пользовались невероятной популярностью. Он стал директором, «curator», Амстердамского городского театра и на этом посту сделал себе имя, обнаружив идеальное понимание вкуса галерки: он давал ей кровь, истерику, злобу, месть, раскаяние, снова потоки крови и весь этот набор представил в собственной версии «Тита Андроника» Шекспира под названием «Аран и Тит», по сравнению с которой оригинал, даже учитывая пирог с запеченными в нем телами врагов, напоминал невинную

детскую сказку. Стих его зачастую бывал неуклюж, ритм и метр хромали, однако Вос умел привлечь читателей и зрителей чем-то, до чего не снисходили более утонченные поэты, а именно использованием незамысловатых и грубых приемов старинных фарсов и уличных представлений. Неудивительно, что Рембрандт, который и сам с удовольствием рисовал актеров, важно расхаживающих по сцене в причудливых костюмах, казался ему родственной душой, эдаким трагиком холста, наслаждавшимся живописными фигурами и громогласной декламаций и умевшим предаваться безудержной страсти. С точки зрения Воса и Рембрандта, искусству не пристало поправлять человеческую природу, сглаживать недостойные неправильности, придавать лицу и телу более благообразный облик, чем они имели в действительности, скрывать оспины, складки жира и бородавки. Боже, да он сам весь в бородавках, толстый и волосатый, он просто гордится своими бородавками, ни дать ни взять какой монарх, вот они точно на троне восседают под его отвисшей нижней губой, а над губой и бородавками выдается толстый бугристый нос, не то хобот, не то обезьяний нарост.

И так неприглядный, но чрезвычайно удачливый Вос продолжал защищать и восхвалять Рембрандта ван Рейна, даже когда художника стали стыдиться бывшие ученики, тщившиеся превратиться в братство возвышенных поклонников муз. Еще того хуже, сколь бы ни демонстрировали они свое отвращение к его пьесам и стихам, Вос был вездесущ, от него просто нельзя было укрыться, его строки читали на каждом шагу. У него даже были высокие покровители, например из года в год избираемый бургомистром Хёйдекопер ван Марссевен, одним из первых начавший заказывать в свое время картины Рембрандту и наводнивший свой дом на набережной канала Сингел произведениями искусства, которые Вос тщательно описал в хвалебных виршах. Каким-то образом Вос сделался незаменим. Какое бы ни случилось важное событие: битва, смерть высокого лица, свадьба или катастрофа, – Вос был тут как тут и уже строчил стихи на случай, неутомимый, вроде механических кукол в парке развлечений Давида Лингельбаха. Его нисколько не сдерживало то обстоятельство, что иногда его успевал опередить Вондел. Вондел счел уместным написать поэму на освящение новой ратуши. Вос написал поэму на освящение новой ратуши. Вондел сочинил несколько строк на «Моисея» Бола, украшавшего Зал городского совета. Вос сочинил несколько строк на «Моисея» Бола, украшавшего Зал городского совета.

Само собой, такой человек мог оказаться полезным Рембрандту, мог защищать принципы его натурализма и

оберегать от нападок надменных недоброжелателей. Вос сочинил проникновенное стихотворное описание картины Рембрандта «Есфирь, Аман, Артаксеркс и Мардохей», в котором об Амане, негодяе из тех, что весьма и весьма приходились ему по вкусу, говорится, будто «сердце его преисполнилось раскаяния и боли». Эта картина входила в коллекцию Яна Якобса Хинлопена, одного из наиболее могущественных членов городского совета, а значит, панегирик Воса мог помочь восстановить репутацию исторической живописи Рембрандта, с ее грубой, «шероховатой» манерой, темными тонами и приглушенным освещением, и вернуть его картины в дома патрициев.

Выходит, Рембрандт не остался в одиночестве. Вполне логично, что прославляемого общительным, громогласным, театральным, велеречивым Яном Восом и печальным, созерцательным, глубоко религиозным Иеремией де Деккером, так сказать, карнавалом и постом голландской поэзии, Рембрандта, несмотря на его двусмысленную славу в личной и общественной жизни, на в целом заслуженную репутацию человека упрямого, непредсказуемого, невыносимого в общении, выбирали весьма влиятельные амстердамские заказчики, которых не смущало даже трагическое фиаско «Клавдия Цивилиса». И даже более, тот факт, что Рембрандт вынужден был радикально изменить замысел своей последней картины, превратив ее из обширной композиции в духе «Афинской школы» Рафаэля в пиршественную сцену, возможно, заставил его глубже сосредоточиться на другом важном заказе, пришедшемся примерно на то же время: на «Синдиках цеха суконщиков», по-голландски именуемых «Staalmeesters»[685].

Синдики были своего рода старшинами цеха, в обязанности которых входил контроль качества: они ежегодно назначались бургомистрами и гарантировали, что черные и синие сукна сотканы и покрашены как полагается, а потом ставили на прошедшие контроль образцы «знак качества» – свинцовую печать. По обычаю в конце пребывания в должности они заказывали тому или иному художнику свой групповой портрет, который затем вешали на стену Сталхофа, здания, где они проверяли качество продукции. Группа, нанявшая Рембрандта, представляла собой весьма показательный срез купеческой элиты города: она состояла из двух католиков, патриция-ремонстранта, кальвиниста и меннонита, тем самым позволяя судить, насколько прагматично жители Амстердама относились к проблеме религиозной терпимости, превзойдя в своем либерализме всю остальную Европу.

Рембрандт ван Рейн. Синдики цеха суконщиков. 1662. Холст, масло. 191,5 × 279 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Если Рембрандт, как и в случае с прежними групповыми портретами, задавал себе вопрос: «А в чем заключается нравственный принцип, объединяющий эту группу?» – то немедленно осознавал свою задачу, ведь кандидатов на эту должность отбирали в соответствии с их способностью *выносить суждение*, с их умением определять высокое качество. Разумеется, они инспектировали всего лишь штуки синего и черного сукна. Однако Рембрандт, видимо, решил запечатлеть на холсте «контролеров» с взыскательным перфекционизмом, под стать их собственной придирчивой разборчивости. Поэтому, не прекращая кровавой битвы с «Клавдием Цивилисом», отягощенным множеством проблем, он изо всех сил тщился угодить синдикам и одновременно написать картину, которая нравилась бы ему самому. Это единственный групповой портрет, к которому Рембрандт выполнил серию подготовительных рисунков, а рентгенограмма показывает, что он возвращался к нему снова и снова, меняя расположение персонажей вокруг стола, их позы, приближая к краю холста одних и отодвигая вглубь других. В итоге эта картина занимает в его позднем творчестве место, абсолютно отличное от того, что выпало на долю «Клавдия Цивилиса». Если, создавая «Клавдия Цивилиса», он намеревался произвести потрясающее впечатление, подобно удару молнии, сражающее созерцателя, то теперь искал тонкое техническое решение проблем традиционного жанра, которое позволило бы

учесть желания клиентов, одновременно сохранив целостность композиции.

Возможно, он не забывал также о своих предполагаемых ошибках, о прежних замыслах, которые явно превосходили ожидания заказчиков, о жалобах, которые, по словам Хогстратена, он получил, закончив «Ночной дозор», что картина-де слишком темная по своей цветовой гамме и что отдельные персонажи якобы растворяются в целом, об очевидной неспособности городских советников постичь варварское величие его видения. Поэтому, принимаясь за портрет джентльменов – оценщиков сукна, Рембрандт вовсе не пытается поразить или воспитать у заказчиков новые взгляды на искусство; он намерен не радикально переосмыслить, а совершенствовать жанр. По всей вероятности, параметры композиции задали сами синдики. Именно они выбрали низкий угол зрения, уместный для картины, которую предстояло повесить высоко на стене зала их собраний, количество и личности портретируемых, включение в число изображенных постоянно жившего при Сталхофе слуги Франса Бела, изображение сторожевой башни, символа бдительности, на деревянной панели над головой «контролера», сидящего справа. Условности жанра требовали, чтобы персонажей показывали за столом, и, возможно, синдики подчеркнули, что хотят быть изображенными именно так.

Однако, если установить стол параллельно плоскости картины, композиция получится тупой и монотонной, а прямоугольника, образованного рядами фигур, расположенных вдоль единственной оси, Рембрандт всегда избегал и очень этим гордился. Он полагал, что распределение персонажей вдоль горизонтальной оси оправдало себя однажды, в «Клавдии Цивилисе», но лишь потому, что сборище батавских заговорщиков представляло собой совершенно фантастически разношерстную компанию, от пригожих юнцов до ухмыляющихся старых пьяниц. Теперь же Рембрандту приходилось работать, как лапидарно выразился Джошуа Рейнольдс, с фигурами «шестерых мужчин в черном»[686]. В результате он выбрал решение, уже использованное в «Портрете Корнелиса Ансло и его жены», а именно развернул стол углом к плоскости картины, направив на зрителя его, а не длинную сторону столешницы. Тем самым тотчас отпадала необходимость показывать кого-то из персонажей спиной к созерцателю, но целостность группы сохранялась: отныне она состояла из двух пар героев, глядящих на зрителя, и помещенного посредине между ними председателя Виллема ван Дуйенбурга, гордо указывающего правой рукой на бухгалтерскую книгу, как и надлежит главе столь важного совета.

Хотя они и составляли коллегию, Рембрандт, как и во всех подобных картинах 1660-х годов, сумел передать неповторимую индивидуальность каждого. Человек, стоя наклоняющийся к председателю и видимый зрителю почти в профиль, – это меннонит Волкерт Янс; его острый, орлиный взор подтверждает, что ему как нельзя более подходит должность синдика, но также свидетельствует о его безупречном вкусе, позволившем ему создать кабинет редкостей в собственном доме на Ньивендейк, который бывший коллекционер Рембрандт, возможно, осматривал не без ностальгической зависти. Крайний слева (с точки зрения зрителя) – это католик, торговец сукном Якоб ван Лон, живший на углу Дам и Калверстрат: он, как пристало самому старшему среди синдиков, показан эдаким благодушным патриархом, в старомодной мягкой шляпе, слегка сдвинутой набок, и в маленьком отложном воротничке. Поневоле располагая ограниченным арсеналом жестов, Рембрандт все-таки придает персонажам максимальную живость и энергию: Йохем ван Неве, сидящий справа от председателя, левой рукой придерживает страницу бухгалтерской книги, тем самым претендуя на свою долю надежности в группе; его сосед берет в руки кошель с деньгами; Волкерт Янс привстает со стула, опираясь на корешок другой книги, лежащей на столе; служащий вместо скатерти турецкий ковер в замысловатых ярких узорах призван оттенить коричневые, черные и белые тона, господствующие на картине.

И наконец, нельзя не заметить знаменитые взоры синдиков, устремленные куда-то, но куда? Об этом на протяжении многих веков не устают спорить искусствоведы, наперебой предлагая свои фантастические версии и «дописывая историю». Стол помещался на возвышении или помосте, члены совета обращались к своим «акционерам», один из которых только что отвлек их от инспектирования сукон коварным вопросом. Много лет тому назад культуролог Анри ван де Вал отверг все эти сценарии как сплошной вымысел. Он справедливо утверждал, что не было ни возвышения, ни собрания акционеров, ни докучливого вопрошателя. Как сказал один историк искусства в начале XIX века, отказываясь купить «Синдиков» для Голландского государства, «налицо лишь пять джентльменов, позирующих для портрета»[687].

Однако категорический отказ ван де Вала признать, что на картине *что-то* происходит, что изображенные обращаются к *кому-то*, находящемуся вне визуального пространства, – дескать, все это детские сказки, – это пример чрезмерно скептического подхода к творчеству Рембрандта, последние тридцать лет лишавшего его неповторимой, изобретательной оригинальности.

Ибо, вопреки утверждению ван де Вала, что персонажи картины никак не реагируют на мир за ее пределами, невозможно проследить направление взглядов отдельных синдиков и, если уж на то пошло, слуги Бела и не убедиться в том, что синдики обращаются к кому-то вне живописного пространства, хотя бы к нам, зрителям. Здесь приходят на ум удачные аналогии с гаагской «Сусанной» Рембрандта, превращающей созерцателя одновременно в вуайериста и спасителя жертвы, а также с картиной, о существовании которой Рембрандт не мог знать, – с «Менинами» Веласкеса, где объект внимания персонажей (королевская чета) представлен лишь зеркальным отражением в глубине картины. Рембрандт, который вполне мог соперничать с Веласкесом в интеллектуальной сложности и оригинальности, не показывает на полотне зеркало именно потому, что картина была призвана польстить самолюбию каждого входящего в зал, где она висела, вызвав у него иллюзию, что это к нему обращаются неусыпно бдительные синдики. Если мы согласимся, что между персонажами портрета и нами, находящимися вне его пределов, существует связь, то сможем с легкостью увидеть и живую композиционную динамику картины, ведь запечатленные на ней приближаются к нам, удаляются от нас, стоят, сидят, облокачиваются на стол, устремляют куда-то взоры, держат в руках одни предметы, берут другие, этой восхитительной игре колебаний, удалений, приближений вторит ритм деревянных панелей за спиной персонажей, и мы снова осознаем, что даже в рамках на первый взгляд абсолютно традиционного жанра Рембрандт создал что-то удивительно современное, а именно живописную модель, в которой и Вермеер, и Мондриан без труда узнали бы основополагающую музыкальную композицию, контрапунктное расположение фигур, линий и цветов.

Но это не означает, что ретрограды из Суконной палаты не сумели оценить по достоинству обессмертившую их картину. Конечно, групповой портрет, висящий на стене зала синдиков, не мог произвести на публику столь же ошеломляющего впечатления, сколь монументальное историческое полотно в ратуше. Однако сам факт создания такого портрета все-таки свидетельствовал, что особый талант Рембрандта по-прежнему угождал вкусам по крайней мере части состоятельных амстердамских вельмож. Однако не было никого знатнее, богаче, а также никого, внушающего более благоговейный трепет, чем династия Трипов, сталелитейных магнатов из Дордрехта, создавших торговую империю, которая охватывала весь мир, от Московии до Западной Африки, от Швеции до Бразилии. Трипы переправляли на своих судах балтийское зерно и гвинейских

рабов, американское серебро и польскую селитру. Но в первую очередь они торговали оружием. В конце концов, их окружала непрерывная война. Не они же ее затеяли. Но разве христианин не мог воспользоваться ею с выгодой для себя? Если бы Господу это было не угодно, могли бы они преуспеть? И потому Трипы перевозили оружие. Сначала они доставляли морем английские ружья, пушки, порох и ядра в Германию, во Францию, в Голландию, а потом все то же – обратно в Англию: роялистам, сторонникам парламента – кто больше заплатит. А потом, когда полководцам противных сторон понадобилась более мощная, дальнобойная артиллерия, чтобы истребить как можно больше вражеской живой силы и лошадей и разрушить побольше бастионов, Трипы стали удовлетворять желания клиентов, продавая им немецкие и французские орудия. В конце концов, едва ли не присвоив себе монополию на шведскую руду и шведское оружие, они поставляли более тысячи пушек в год туда, где разыгралась наиболее кровопролитная война.

Деловые связи со Швецией они упрочили брачными узами, когда один из братьев – основателей торговой империи, Якоб Трип, взял в жены сестру крупнейшего предпринимателя Луиса де Гера, вложившего весь свой капитал в поставку на европейские рынки скандинавских металлов и фактически монопольно завладевшего этой отраслью. Пять членов семейства Трип впоследствии породнились с пятью представителями рода де Гер, создав промышленный и судоходный консорциум, совершенно неуязвимый для конкурентов и разве что по временам страдавший от неизбежных семейных склок.

В 1640-е годы Трипы заказали Рембрандту портреты Алейдт Адрианс, вдовы Элиаса, и их дочери Марии, пригожей девицы в изящных локонах и блестящем черно-золотом атласе. В ту пору никто не мог соперничать с ним в умении сочетать роскошь и строгую сдержанность, а ведь голландские плутократы хотели представлять свое высокое положение и респектабельность именно так. Впрочем, к 1660 году многие из опасений и добровольно налагаемых на себя запретов ушли в прошлое вместе с теми, кто изначально исповедовал эти принципы демонстративного самоумаления. Бизнес теперь находился в руках двоих сыновей Якоба, Хендрика и Луиса, которые, подобно многим своим современникам, вели жизнь скорее венецианских рантье, нежели бережливых предпринимателей-кальвинистов. (Существовал и третий брат, Якоб-младший, но его отправили назад в Дордрехт после серии неудачных спекуляций бразильским серебром и тому подобных безумств.) С другой стороны, Хендрик превзошел самих венецианских дожей, передав

Республике Святого Марка по ее просьбе целую флотилию из шести военных кораблей и пообещав поставить на них команду, снаряжение и орудия *в течение полутора месяцев*, и сдержал свое слово. Посему братья Луис и Хендрик посмотрелись в зеркало, увидели королей мировой торговли и, как и все миллионеры, ощутили непреодолимую, настойчивую потребность заявить о себе в камне, со всем возможным изяществом и утонченностью. В 1660 году они наняли архитектора-классициста Юста Вингбонса, и тот возвел для них на Кловенирсбургвал самую внушительную частную виллу в городе, истинное амстердамское палаццо[688], что до недавнего времени могло бы показаться логической несообразностью. Однако единственная уступка, которую младшие братья Трип сделали голландской склонности к самоумалению, заключалась в том, что на фасаде были прорезаны всего две скромные двери, хотя почему-то, как и в случае со столь же скромными семью арочными дверными проемами на фасаде новой ратуши, этот архитектурный дизайн лишь подчеркнул впечатляющий облик всего здания. Восемь гигантских коринфских пилястров с каннелюрами уходили ввысь на три этажа, под самую крышу, увенчанную фронтоном, на котором бесцеремонно установили пушку, повторив этот декор и на дымоходах, где массивные каменные мортиры возвышались над небесной линией города, словно грозя самыми серьезными последствиями всякому, кто осмелится дерзко обвинить владельцев в том, что они страдают манией величия.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Якоба Трипа. Ок. 1661. Холст, масло. 130,5 × 97 см. Национальная галерея, Лондон

Рембрандт ван Рейн. Портрет Маргариты де Гер. 1661. Холст, масло. 130,5 × 97,5 см. Национальная галерея, Лондон

Пока возводили палаццо на Кловенирсбургвал, Хендрик Трип заказал различным художникам не менее четырех портретов своих родителей для интерьеров будущего дворца. Двое из этих живописцев, Николас Мас и Фердинанд Бол, были учениками Рембрандта, но, еще того важнее, происходили из Дордрехта, родины династии. Третий художник, вездесущий Бартоломеус ван дер Хелст, считался несравненным мастером тогдашней

портретной живописи, без работы которого не могло обойтись ни одно художественное собрание. Поэтому четвертый художник, Рембрандт ван Рейн, неутомимо и стойко писавший в своей наименее льстивой манере, накладывавший на холст густые пастозные слои черной и коричневой краски, лишь кое-где оживляемые проблесками свинцовых белил, казался чужим среди этих виртуозов лака, блеска и угодливости. Однако либо Якоб Трип незадолго до своей смерти в 1661 году, либо его вдова Маргарита *сами захотели*, чтобы на парных портретах их увековечили в образе переживших железный век патриарха и матроны, торжественных и монументальных, ничем не напоминающих того уютного и элегантного пожилого джентльмена с пушистой белоснежной бородой и благодушной улыбкой, каким Якоб Трип предстает на портрете кисти Маса, изо всех сил стремившегося потрафить Трипам-младшим.

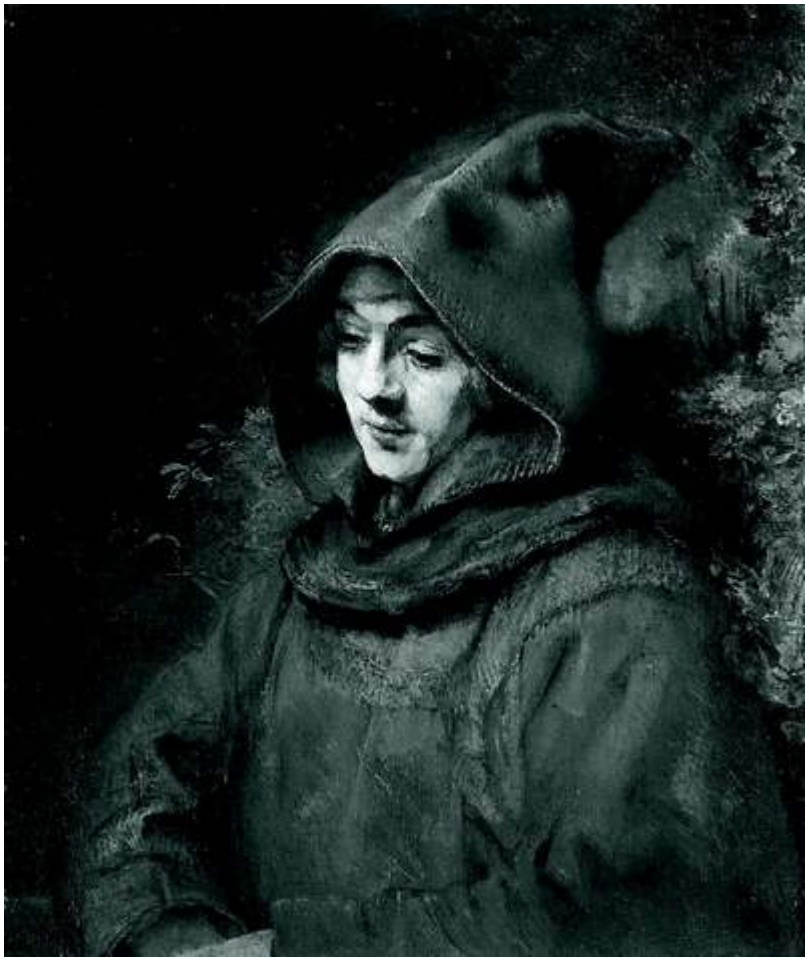
От Рембрандта же они получили парные портреты, старомодные по своему замыслу, но бескомпромиссно современные по манере исполнения, – таков был сознательный выбор художника: суровые, с точеными чертами лица, непроницаемое выражение которых чуть смягчается искусно переданной игрой теней и добавленными кое-где световыми бликами. Обе картины представляют собой живописные размышления на тему долголетия, стойкости и перенесенных испытаний. Маргарита, которая, если бы ее супруг был еще жив во время создания портретов, сидела бы, слегка обернувшись к нему, как того требовал обычай, теперь показана строго анфас, как пристало вдове. Ее лицо, обрамленное воротником в форме мельничного жернова, который в ту пору прикрывал разве что самые дряблые и тощие, черепашьи шеи самых древних амстердамских вдовиц, испещрено морщинами, у нее водянистые, с покрасневшими веками глаза, на руках ее выступили набухшие вены. Ее портрет написан более тщательно и детально, нежели изображение ее супруга, Рембрандт неоднократно переделывал на нем многие фрагменты, менял угол наклона брыжей и в конце концов закрасил кружевную отделку, в первоначальном варианте оторачивавшую ее манжеты. Предпринятые им исправления свидетельствуют, что он намеревался создать как можно более непритязательный и простой образ, в буквальном смысле слова без всяких украшений, олицетворение неколебимой добродетели, свойственной почтенной матроне, а эти качества трактаты о нравственности превозносили как несокрушимые основы христианского государства. Суровость ее исхудавшего лица несколько смягчают тени, лежащие на щеках и слегка округляющие их ниже скул, и потому у зрителя не возникает

впечатления, будто плоть сошла с костей Маргариты, обнажив череп. Жесткие линии, сглаживаемые нежными деталями и отделкой костюма, неоднократно появляются на картине, словно приоткрывая завесу над характером вдовы, – например, в узловатых руках она держит белый платок, который Рембрандт изобразил наиболее свободными, легкими мазками.

Возможно, поскольку Рембрандт писал супруга Маргариты не с натуры, а по существующим ранним портретам (да и свои последние годы Якоб Трип провел в Дордрехте), он изображен скорее в эскизной, куда менее сдержанной манере, нежели Маргарита. Его лицо в общих чертах нанесено на холст решительными штрихами, его лоб и нос кажутся ярко освещенными за счет наложенной густым слоем импасто, однако, переходя к пряди волос над ухом и к бороде, Рембрандт прибегает к быстрым, трепещущим мазкам. Стремительными, мощными ударами кисти, волоски которой буквально пропитаны свинцовыми белилами, Рембрандт словно вылепливает ободок колпака на голове персонажа и напоминающий шаль воротник его рубашки. Однако прочие детали костюма, от меховой оторочки до темной ткани плаща, Рембрандт воспроизводит на полотне самыми широкими мазками, придавая складкам объем, и потому Трип вовсе не походит на угрюмого, мрачного, исхудалого старца, предающегося бесконечным воспоминаниям о былом величии, но являет собой не согбенного годами, непреклонного патриарха, который, держась очень прямо, сидит в кресле с высокой спинкой, точно на троне.

Рембрандт наделяет персонажа ощутимой властностью, используя для создания такого эффекта не только его позу и социальное положение, но и самую красочную поверхность, которую он скоблил и взбивал кистью до тех пор, пока, за исключением отдельных более нежных фрагментов меховой отделки, живописные мазки не перестают воссоздавать форму и контур и не начинают жить собственной, независимой жизнью; кое-где на холсте они выглядят как царапины и каракули, кое-где – как пятна и кляксы. Рембрандт осознал и применял в своем творчестве оптический принцип, который к тому времени уже начали понимать, хотя и редко использовали, другие и который стал общим местом современной живописи: он заключается в том, что грубая и шероховатая поверхность куда сильнее привлекает взор и стимулирует зрительное восприятие, нежели гладкая и «лакированная». На самом деле грубая, шероховатая, и гладкая поверхности предполагают различное отношение между художником и зрителем. Однозначно завершенное, очевидное и понятное, «гладкое» произведение искусства есть своего рода акт

силы, такое произведение наделенный властью создатель вручает зрителю словно дар или официальное заявление, требующее безоговорочного приятия, а не ответа. Напротив, произведение искусства, созданное в грубой манере, на первый взгляд незаконченное, более напоминает обращение к потенциальному собеседнику-созерцателю, заданный ему вопрос, вдумчивый, глубокий ответ на который необходим для завершения картины, рисунка или скульптуры. Художники, тяготеющие к «плавному и гладкому» стилю, поневоле вынуждены скрывать любые исправления и изменения, потребовавшиеся на пути к законченному произведению. Приверженцы «грубой» манеры намеренно выставляют напоказ процесс создания картины или рисунка, пытаясь вовлечь зрителя в пространство образа.



Рембрандт ван Рейн. Титус в образе святого Франциска. 1660. Холст, масло. 79,5 × 67,5 см. Рейксмюзеум, Амстердам

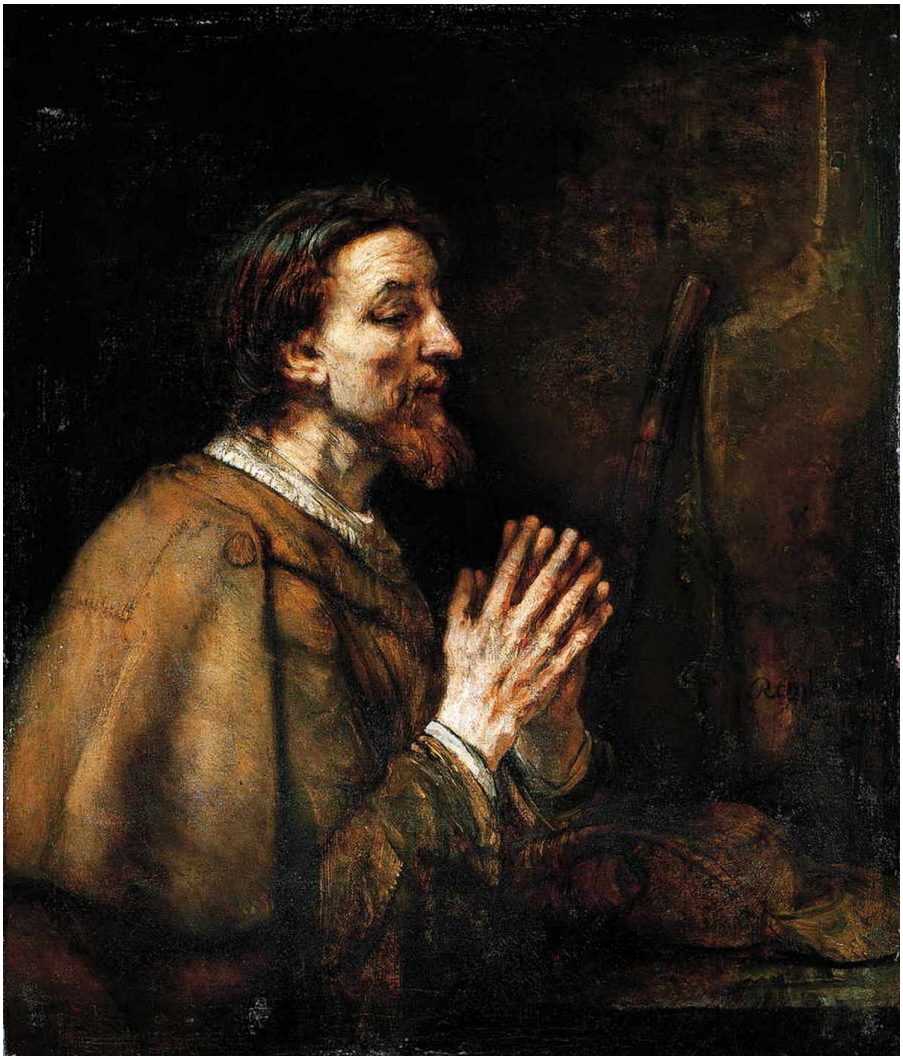
Не следует путать грубость манеры с небрежностью. Чем более «грубый» и «шероховатый» стиль предпочитал Рембрандт, тем более сложные по своей структуре, почти необычайные, красочные слои он использовал, уподобляя их по плотности геологическим. Работая над «Портретом Якоба Трипа», он добавлял к пигментам целый спектр материалов, например уголь, мел и кварц, чтобы придать красочной поверхности богатую и разнообразную структуру. Так, в *подмалевке* этой и других поздних картин была обнаружена смальта – синий пигмент, получаемый из измельченного в порошок кобальта и заслуживший печальную славу своей нестойкостью, если использовать его в поверхностном красочном слое. Рембрандт применял ее не для того, чтобы придать в окончательном варианте некий различимый оттенок тем или иным фрагментам картины; с помощью смальты он добился зернистости холста и высушил краски, которые в финальной версии сделались красно-коричневыми тонами плаща или черными оттенками фона[689]. В данном случае Рембрандт воображает трехмерную картину и пытается воссоздать ее объем, однако не тщится сделать поверхность картины прозрачной, наподобие окна, за которым открывается иллюзорное пространство. Напротив, он старательно закрывает это окно непрозрачной, наносимой густыми, тщательно прописанными слоями краски, и третье измерение картины у него содержится *в самой этой краске*.

Приемы, с помощью которых Рембрандт обессмертил предпринимателя, необычайно усовершенствовались и прошли долгий путь, если вспомнить о быстрой и динамичной манере, столь заметной в портрете меховщика Николаса Рютса, где каждый волосок собольей накидки и усов персонажа светится и мерцает. В глазах Якоба Трипа нет ни искорки, однако свет падает на его серебряную трость, словно наделенную таким же могуществом, что и жезл Моисея, а ее обладатель тем самым превращается в некое подобие современного пророка или мудреца. Около 1660–1662 годов Рембрандт неоднократно писал персонажей, которых можно вообразить *одновременно* в библейском и нынешнем мире. Ведь если Трип предстает на полотне едва ли не библейским героем, несколько святых, примерно в то же время написанных опять-таки в три четверти, опять-таки в строгой, почти монохромной палитре, кажутся на удивление обычными людьми, из тех, с которыми можно столкнуться на углу рыночной площади или на перекрестке: такие апостолы потеют, ухмыляются, вздрагивают, тяжело дышат, храпят. Титус в образе святого Франциска выглядит просто как послушник одного из фламандских монастырей, а святой

Варфоломей коротко подстриженными и зачесанными назад волосами напоминает человека рубежа XIX–XX веков; его нетрудно вообразить за кассой в конторе или за столом в юридической консультации. Наиболее нарочитый прием, к которому Рембрандт прибегал в подобных картинах, заключался в том, чтобы превратить обычные атрибуты святого в случайные и иногда не столь страшные предметы, установить истинное значение которых под силу только бдительным специалистам в области иконографии. Например, раковина гребешка, символ апостола паломников святого Иакова-старшего, – всего-навсего застежка на воротнике плаща. Святой Варфоломей, с которого враги веры Христовой заживо сняли кожу и которого обыкновенно изображают с содранной кожей, небрежно наброшенной на плечи, невозмутимо держит в руке орудие пытки – нож, словно раздумывая, не побриться ли ему.

Однако, если Рембрандт продолжал писать святых и апостолов в 1660-е годы, когда в Амстердаме превыше всего стали цениться элегантный стиль и деловитость, а спрос на подобные сюжеты заметно упал, они явно означали для него нечто большее, чем смягченные и приглаженные версии знакомых персонажей, на потребу строгим протестантам лишенные любых деталей католической иконографии. Глядя на эти проникновенные и глубокие образы, в которых история религиозного рвения предстает в виде не столько театрального антуража, сколько следов, оставленных на их лицах и телах, – достаточно посмотреть на длиннопалые руки святого Иакова, видимые в профиль, или на испещренное морщинами чело святого Варфоломея, – мы чувствуем, что Рембрандт пытается представить их святость как следствие их человечности и настаивает, что жизнь святого и жизнь заурядного грешника не так уж несхожи, напротив, их многое объединяет.

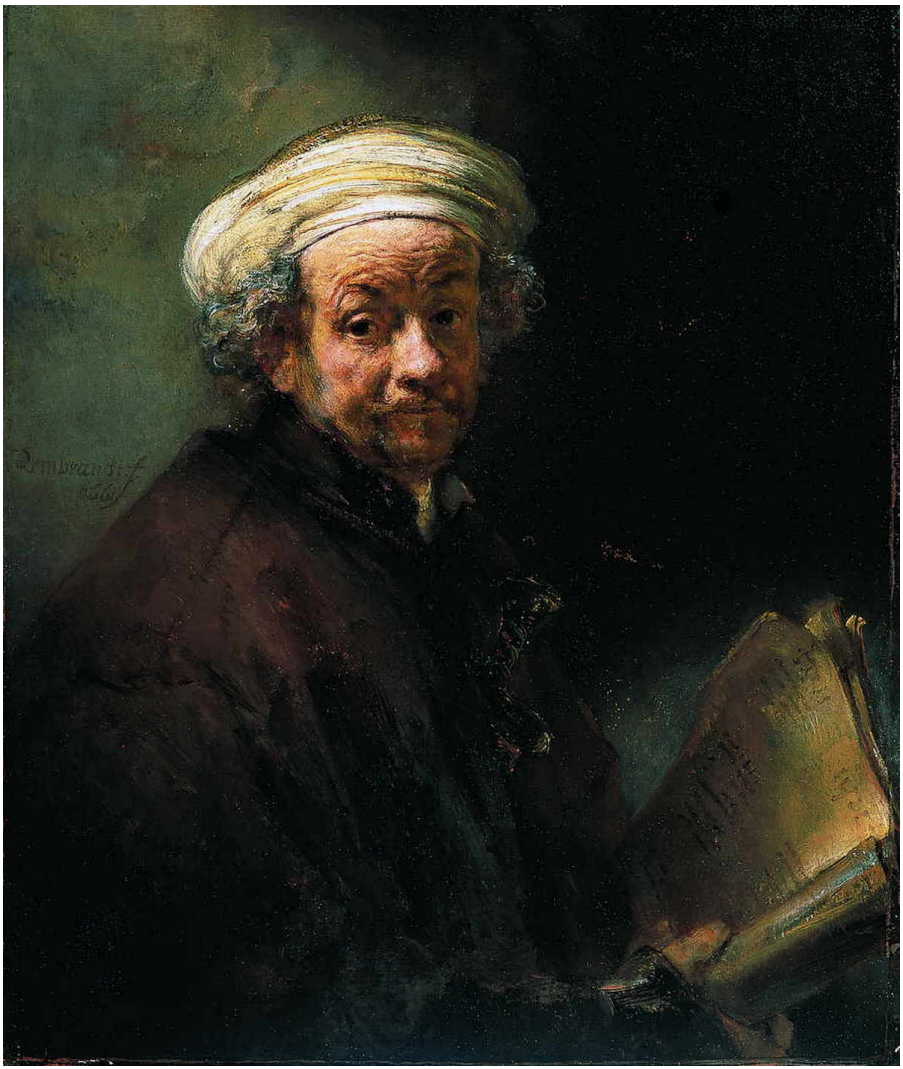
Рембрандт ван Рейн. Святой Варфоломей. 1661. Холст, масло. 87,5 × 75 см. Музей Дж. Пола Гетти, Лос-Анджелес



Рембрандт ван Рейн. Святой Иаков. 1661. Холст, масло. 90 × 78 см. Частная коллекция

Границы между святыми и грешниками рушатся окончательно и бесповоротно в 1661 году, когда художник изображает себя в образе святого Павла. Павел неумолимо и беспощадно провозглашал, что спасение возможно лишь через благодать, и потому кальвинистская культура отвела ему первое место среди святых и апостолов. Однако два положения его доктрины, вероятно, были особенно созвучны настроению постаревшего, разорившегося и смирившегося с судьбой художника. Во-первых, Павел отвергал власть закона и всячески подчеркивал, что закон не только бессилен спасти кого-либо, но, более того, его власть есть обман и проклятие по сравнению с

сострадательным Божественным судом. У Рембрандта накопился печальный опыт общения с различными учреждениями, и потому в этом принципе ему, возможно, виделось оправдание своих невзгод и неудач. С другой стороны, если он хотел быть честен, то не мог отрицать, что в значительной мере закон ополчился против него по его собственной вине. Поэтому второй принцип, исповедуемый Павлом, а именно что благодать невозможно заслужить, она может быть дарована без причин даже наименее достойному и, пожалуй, даже особенно недостойному, не мог не утешать художника.



Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в образе святого Павла. 1661. Холст, масло. 91 × 77 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Видел ли свет столь странного и одновременно столь очевидного Павла? Сорок лет тому назад Рембрандт изобразил его длиннобородым старцем, эдаким столпом праведности, вовлеченным в спор с заблуждающимся Петром; тогда он сурово отвергал закон и указывал на непогрешимость своей доктрины. Теперь на нас устремил с картины вопросительный взор совсем другой, склонный признаваться в своих ошибках Павел, печально приподнявший брови, словно ему немного неловко принимать свет евангельской истины, он точно пожимает плечами, наморщив лоб, он незадачлив, но не лишен надежды, он творил безумства и удостоился визионерской мудрости, он есть сосуд греха и вместилище спасения, он не отталкивает суровостью и властностью, а утешает своей человечностью; это Павел для обычных грешников.

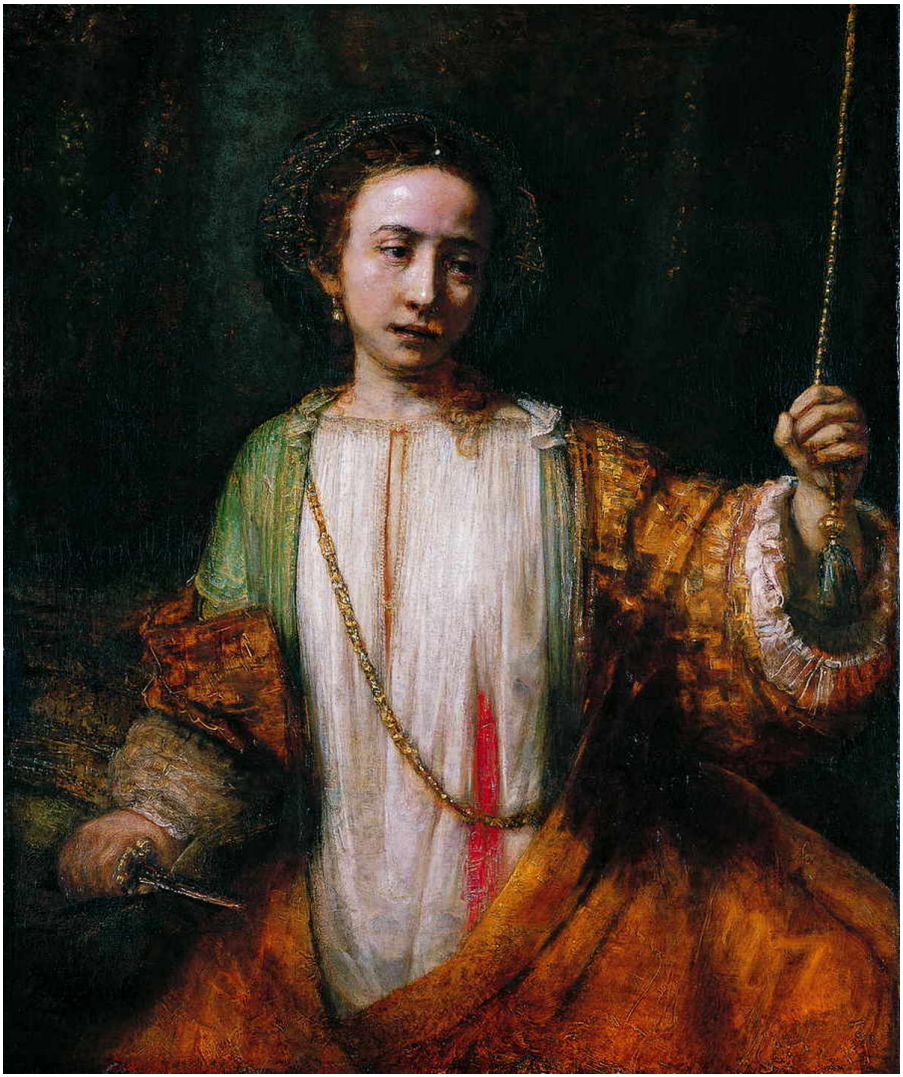
III. Тихая кончина, решающий довод

В октябре 1662 года, когда короткие амстердамские вечера стали быстро сменяться прохладными ночами, Рембрандт продал могилу Саскии. Купил ее могильщик церкви Аудекерк, который подрабатывал подобными сделками, приобретая «кладбищенские» участки у отчаянно нуждающихся в деньгах и перепродавая тем, кому нужно было похоронить только что ушедших близких. В городе с невиданной прежде свирепостью снова бушевала чума, и потому спрос на могилы был высок, а цены росли. И вот к могиле в алтаре позади органа пришли люди с закругленными лопатами и выкопали останки Саскии, освободив место для следующей постоялицы, некоей Хиллегондт Виллемс[690]. Никто не видел в этом ничего оскорбительного. Судьба бренных костей не занимала Церковь, да и место последнего упокоения никак не влияло на загробную судьбу души, ведь она изначально находилась всецело в руках Создателя. Христианина могли захоронить на гноище, и все же Отец Небесный не отвергал его душу.

А Господь ведал, как Рембрандту нужны были деньги. Он изо всех сил пытался угодить знатным вельможам портретами, парными портретами, автопортретами и апостолами и все же не мог свести концы с концами. Дома он обходился всего несколькими предметами мебели, питался рыбой, сыром, черствым хлебом, пил дешевое пиво из оловянных кубков, но и так, ограничивая себя во всем, жил не по средствам. Он продолжал закладывать имущество и взял в долг пятьсот тридцать семь гульденов у Хармена Бекера, который жил в

роскоши в доме с отделанным камнем фасадом на набережной канала Кейзерсграхт, одалживал деньги художникам, попавшим в трудные обстоятельства, и брал у них в залог картины. Безошибочно различая хищным взором выгоду, он перекупил долговую расписку, согласно которой Ян Сикс некогда ссудил Рембрандту без процентов тысячу гульденов и которая с тех пор неоднократно переходила из рук в руки, от одного заимодавца к другому, от одного гаранта к другому, пока наконец не попала к этому беззастенчивому эксплуататору, наживавшемуся на горе художников. Поэтому сейчас Рембрандт связывал стопкой *девять* картин и два альбома офортов, за которые ему не пообещали ничего, кроме отсрочки выплаты долга. Хендрикье билась как рыба об лед. Бесконечная схватка с нуждой подорвала ее здоровье, и теперь силы ее убывали. Иордан, где дома теснились плечом к плечу, а узкие улочки, заваленные мусором, давали приют бесчисленным крысам, стал рассадником инфекции. В 1660 году Рембрандт написал очередной портрет Хендрикье, на сей раз бледной, словно неподнявшееся тесто, с запавшими темными глазами и одутловатыми щеками. Настало время совершить обычный в рембрандтовском семействе ритуал и составить завещание. Теперь его следовало обдумать особенно тщательно, ведь если в завещании не будет содержаться никаких указаний на этот счет, то после смерти Хендрикье ее семилетней дочери и наследнице Корнелии суд назначит опекуна, который может запретить Рембрандту распоряжаться имуществом покойной жены. Поэтому в завещании подчеркивалось, что Хендрикье хочет видеть Рембрандта единственным опекуном Корнелии, что, в случае если Корнелия скончается раньше Рембрандта, ее наследником становится Титус и что основанная Хендрикье и Титусом фирма по продаже предметов искусства после ее смерти также переходит в руки вышеозначенного Рембрандта ван Рейна. Таким образом, художник «будет получать прибыль [от наследства Корнелии] и владеть им, живя на доходы от оного до конца дней своих»[691]. Когда она умерла весной 1663 года, став одной из девяти тысяч жертв чумного поветрия, Рембрандт похоронил ее в церкви Вестеркерк, в безымянной могиле, которую арендовал за десять гульденов и тринадцать стюверов. Если выплаты запаздывали или вовсе прекращались, могилу вскрывали для нового «постояльца». Неизвестно, долго ли тело Хендрикье Стоффельс покоилось в могиле непотревоженным.

Рембрандт ван Рейн. Лукреция. 1664. Холст, масло. 120 × 101 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон



Рембрандт ван Рейн. Лукреция. 1664. Холст, масло. 105,1 × 92,3 см. Институт искусств, Миннеаполис

Что ж, другие женщины позировали Рембрандту для двух картин, изображающих самоубийство Лукреции: на одном полотне она готовится вонзить себе в грудь кинжал, на другом только что извлекла оружие из раны, а кровь уже пятнает ее пронзенную рубашку. Удивительно, но в последние годы жизни Рембрандт захотел создать еще один опыт в жанре «трагедии сладострастия». Однако еще с 1634 года, со времен «Сусанны и старцев», он размышлял о связи сексуального насилия, добродетели и жертвы, хищного взора и рокового прикосновения, секса и истории. За десять лет до «Лукреций» он показал обнаженное тело Хендрикье – Вирсавии таким образом, чтобы

вызвать у созерцателя одновременно похоть и раскаяние, жадность, сопутствующую распаленному желанию, и стыд, сопровождающий его удовлетворение. В излагаемой Титом Ливием знаменитой истории, действие которой происходит в последние дни царствования римской династии Тарквиниев, сочетается множество трагических тем, которыми Рембрандт был одержим на протяжении долгих лет: добродетель и преданность жены супругу, лишь разжигающая низменную страсть; коварное злоупотребление верховной властью; грубое насилие, расплатой за которое становится свержение с трона.

Подобно Урии, верному полководцу царя Давида, супруг Лукреции, Коллатин, по приказу царя отправился в поход и осадил вражеский город Ардею. Он стал опрометчиво восхвалять несравненную добродетель своей жены перед соратниками. Чтобы убедиться в его правоте или опровергнуть его слова, он и его спутники, в том числе Секст Тарквиний, сын правителя, поскакали назад в Рим и обнаружили, что Лукреция смиренно сидит за прялкой, являя собой образец домовитой и рачительной супруги, в то время как другие жены предаются праздности. Спустя несколько дней Секст тайно вернулся в покои Лукреции, попытался совершить над нею насилие и, натолкнувшись на сопротивление, пригрозил убить ее и своего собственного раба и оставить их обнаженные тела на ее постели. Тогда Лукреция принесла двойную жертву. Для начала она отдалась насильнику. На следующий день она призвала своего отца и мужа, призналась в том, что была обесчещена, и, несмотря на их протесты, вонзила себе в сердце кинжал. Над ее телом ее отец, муж и соотечественники, включая Луция Юния Брута, принесли торжественную клятву не только отомстить за ее поруганную честь, но и навсегда избавить Рим от Тарквиниев. Тем самым тело Лукреции превращается в алтарь республиканской свободы.

Эта кровавая драма, в равной степени основанная на сексе и политике, обладала непреодолимой притягательностью для авторов картин на исторические сюжеты, которые изображали либо сам акт насилия, либо смерть Лукреции в присутствии друзей и близких. Оба варианта позволяли показать тело добродетельной Лукреции либо совершенно нагим, как, например, сладострастные пышные формы Лукреции кисти Джампетрино, либо, чаще, с полностью обнаженной грудью или хотя бы с открытым плечом и верхней частью груди. Однако, чтобы напомнить нам, как именно было вначале пронзено ее тело, прежде чем в него вторглось лезвие кинжала, чтобы вызвать у нас страх и неловкость, Рембрандт пишет Лукрецию в саване[692].

Художник превратил ее предсмертный наряд в сокрушительно тяжеловесный панцирь, накладывая один слой краски за другим, пока одеяние героини не становится столь же прочным и непроницаемым, сколь и ее добродетель. Однако и эти доспехи были пронзены. Глубокое импасто на картине из Вашингтонской национальной галереи создает едва ли не осязаемую, почти рельефную структуру в нижней части полотна, где юбку Лукреции под самой талией охватывает роскошный пояс. Однако все эти доспехи, формируемые пастозными мазками краски, призваны лишь подчеркнуть беззащитность и уязвимость ее нагого тела, таимого под ними: не только обнажившейся, трогательной в своей нежности шеи и участка кожи между грудями, но и показанного в ракурсе левого предплечья, открытого соскользнувшим широким рукавом. Шнурки ее корсета развязаны и свисают до талии. Каплевидная жемчужина, символ ее добродетели, виднеется прямо над тем местом, где кинжал вот-вот пронзит воздушную вуаль рубашки, проникнув в сердце. Ее глаза покраснели от уже пролитых слез и переполняются новыми, верхняя губа едва заметно влажно поблескивает, на лице написано страдание.

С обеих картин Рембрандт по своему обыкновению изгнал актеров второго плана, а значит, сосредоточил все внимание на происходящей трагедии. Однако вашингтонская версия, как и большинство вариантов этой сцены, написанных ранее, явно предполагает присутствие зрителей, то есть в конечном счете созерцателей картины. Лукреция возносит левую руку, объявляя о своей невинности и останавливая пораженных ужасом домочадцев, дабы те не помешали ей осуществить ее намерение. Однако версия из Миннеаполиса, созданная два года спустя, около 1666 года, хотя и изображает последующую сцену, в которой, по словам Ливия, собралось множество свидетелей, отказывается от них еще более радикально; истекающая кровью, умирающая Лукреция показана на этой картине в совершенном одиночестве. Существует аристократическое мнение, что Лукреция-де держится за шнурок звонка, намереваясь призвать друзей и близких. Но ведь она не владелица викторианского поместья, которая зовет прислугу из нижних помещений, дергая за сонетку. В Амстердаме XVII века сонеток не было. На самом деле Лукреция, чтобы не упасть, вцепилась в шнурок, стягивающий полог постели, и сейчас раздвинет занавеси над кроватью с балдахином, где ее тело было пронзено дважды: сначала при акте насилия, а затем в искупление. Она обнажается, замирая на грани меж личным оскорблением и публичной скорбью.

Мир не видел подобной Лукреции, точно так же как прежде не видел равных рембрандтовским Сусанны или Вирсавии: ее лицо заливает смертельная бледность, на нем выступила испарина, взор созерцателя приковывают порезы, раны, отверстия, а растерзанное, пронзенное женское тело предстает совершенно обнаженным, хотя как будто скрыто одеянием. Бессильный спасти свою обладательницу пояс, сползший на бедра вашингтонской Лукреции, в более позднем варианте превращается в надетое через плечо ожерелье, пересекающее ее грудь с правого плеча до левого бока, над самой талией. Ожерелье приковывает наш взгляд, потом мы переводим глаза на глубокий треугольный вырез ее рубашки, а затем – на ужасное, постепенно расширяющееся влажное кровавое пятно, медленно растекающееся от сердца по направлению к широким бедрам. Барочная живопись, со всеми ее бесчисленными мученичествами, с обезглавленными торсами, отрезанными грудями и потоками бьющей крови, не знает ничего подобного этой тихо кровоточащей смертельной ране, невидимой зрителю. Даже складки ее рубашки слегка выступают по бокам раны, а между ними, в пропитанной кровью ложбинке, словно повторяющей очертания ее пронзенного влагалища, Рембрандт показывает влажную ткань, льнущую к ее нежной коже.

Поругание Лукреции издавна неоднозначно воспринималось христианской традицией. Богословы консервативного толка полагали, что, несмотря на личную добродетель, насилие запятнало ее позором, а также видели в ее самоубийстве богопротивный поступок, не избавляющий от стыда, а лишь усугубляющий ее вину. Кальвинизм, всячески подчеркивавший абсолютное упование на волю Божию и столь же абсолютное ее приятие, считал самоубийство особенно ужасающим актом неповиновения Божественному провидению, за которым неизменно следует полная утрата благодати.

Но Рембрандт не был ортодоксальным кальвинистом, да и вообще едва ли неукоснительно следовал хоть каким-то учениям. Его Лукреция не накладывает на себя руки в знак протеста и не восстает против священных законов. Напротив, она смиряется с Божественной волей. Она открыла собственное тело для милосердия. Безвинная, она все же согрешила; незапятнанная, она все же обесчещена. Однако она все еще держится за шнур постельного полога, пока из нее по каплям уходит жизнь, и ждет сочувствия окружающих и ниспослания Божественной благодати.

На обеих картинах преобладают прохладные тона смерти, насыщенные зеленоватые и белоснежные цвета савана; розовый румянец на наших глазах сменяется бледностью, золотистые

полотнища осыпаются, героиню охватывает холод, отчуждающий ее от мира живых и словно окутывающий тонким слоем инея. Однако последняя череда рембрандтовских шедевров не поражена мраком и унынием, ощущением разверзшейся под ногами черной бездны, вроде того, что охватило на краю могилы Гойю и Ван Гога. Напротив, они горят багрянцем и золотом, запечатленная на них плоть тепла и светится, а изображенные персонажи не разобщены, а тянутся друг к другу, стремясь притронуться: заключить в объятия, ласкать, успокоить, не разлучаться.

В самом центре, в самом *сердце*, этих картин, не только «Еврейской невесты», но и чудесного «Семейного портрета», хранящегося сегодня в Брауншвейге, – любовное прикосновение кончиками пальцев к *сердцу*. На самом деле это *одно и то же* прикосновение мужской руки к груди женщины, жены, матери, это жест, полнее и глубже отражающий сущность жизни, чем любой иной во всем каноне западноевропейского искусства, ведь он сочетает в себе страсть и умиротворенность, желание и покой, природу и воспитание, в нем ощущается любовь к семье, избавляющая от одиночества, спасение от эгоизма, настоящее блаженство. Неизвестно, кто запечатлен на картине, и нет никаких оснований предполагать, будто это евреи, разве что в библейском смысле, ведь они, безусловно, изображают Исаака и Ревекку[693]. Эта чета была вынуждена выдавать себя за брата и сестру, скрывая свой брак, однако, как гласит Книга Бытия, царь Авимелех случайно подсмотрел, как Исаак, забыв о необходимости таиться, «играет» с Ревеккой в саду. На подготовительном рисунке ясно различим сад, который на картине предстает неотчетливым фоном, Ревекка сидит на коленях у супруга, а тот кладет руку ей на грудь.

Однако едва ли стоит воспринимать эту картину как образец исторической живописи, иллюстрирующий конкретный ветхозаветный текст. Не исключено, что изображенная чета захотела отпраздновать заключение брака, заказав «костюмированный портрет», хотя жест, скрепляющий ее союз, не мог не показаться чрезвычайно предосудительным тогдашнему образованному обществу, особенно еврейской его части, которую весьма волновали вопросы морали. Ничего подобного ни в голландском, ни вообще в европейском искусстве не существует, разве что бордельные сцены с их неприкрытой похотью. Однако изображенный на картине жест лишен всякой грубости, напротив, он исполнен инстинктивной нежности. «Исаак» прикасается к груди «Ревекки» легким, целомудренным движением, он не ощупывает, не гладит и не ласкает ее грудь в растущем

чувственном возбуждении, а едва ощутимо, чуть касаясь вытянутыми пальцами, прикладывает ладонь к мягкой выпуклости, торжественно и благоговейно наслаждаясь их единением. Важно, что и на амстердамской, и на брауншвейгской картинах женщина приветствует жест мужчины, в свою очередь откликаясь на него прикосновением, они словно вступают в близость, не совершая физиологического акта, но празднуя грядущее чадородие, благословенную плодовитость женского лона. Не случайно именно на свое лоно положила правую руку «Ревекка», тем самым освящая не только кормящую младенца грудь, но и место, где зарождается жизнь.

Рембрандт ван Рейн. Семейный портрет. Ок. 1666. Холст, масло. 126 × 167 см. Музей герцога Антона Ульриха, Брауншвейг

Рембрандт ван Рейн. Еврейская невеста: Исаак и Ревекка. Ок. 1662. Холст, масло. 121,5 × 166,5 см. Рейксмюзеум, Амстердам

Поэтому стоит ли удивляться, что в бусинках краски, взятых для анализа с поверхности картины, были обнаружены частички яичного белка? Цепь бытия с ее глубочайшей, сокровенной тайной, берущей свое начало в трепете желания, переживаемой в страсти и находящей свое завершение в нерушимом доверии и привязанности, – это сюжет, который на исходе своей карьеры избрали и Рубенс, и Рембрандт, желая изобразить сущность человеческой жизни и вновь и вновь возвращаясь к сценам семейного благополучия, даже притом что собственное семейство Рембрандта неумолимо выкашивали болезнь и смерть.

Однако, запечатлевая на холсте свое представление об искупительной силе любви, Рубенс и Рембрандт прибегали к абсолютно разным средствам. Рубенс предпочитал наиболее легкий, лирический стиль, кисти, с трудом удерживаемые в истерзанных подагрой руках, порхали по поверхности холста с живостью и проворством юности, нанося шелковистые, воздушные, невесомые, нежные мазки, которым он, возможно, научился у Тициана. Разумеется, Рембрандт тоже многое перенял у Тициана. Однако в своих последних работах он отказывается от уроков венецианского мастера. Вместо отрывистой манеры в своем живописном гимне любви он выбирает массивную, монументальную лепку, он словно вырезает или ваяет изображение, его горящие расплавленные краски сливаются,

застывая и образуя твердый слиток, наподобие гигантского сияющего драгоценного камня, закаленного в вулканическом огне.

Современные художники замирали перед «Еврейской невестой» в безмолвном восхищении, потрясенные ее пророческой оригинальностью, словно на ее грубо сотканном холсте предстает новый мир живописи, в котором композиция создается не только сюжетом, но и краской и в котором краска словно оживает. В 1885 году Винсент Ван Гог, который в детстве любил разгуливать, полузакрыв глаза и так смотря на мир, застыл в Рейксмюзеуме перед этой картиной, зачарованный ее колдовской, гипнотической властью. «Я отдал бы десять лет жизни, – сказал он своему другу Керссемакерсу, вместе с которым пришел в музей, – только бы мне разрешили провести здесь две недели с куском сыра и ломтем хлеба в руках»[694]. В самых необыкновенных фрагментах своих последних картин Рембрандт действительно добивается эффекта, далеко превосходящего наиболее новаторские произведения Тициана с их неровной, прерывистой манерой и даже поразительную манеру Веласкеса с ее «кляксами и пятнами». И Тициан, и Веласкес, и Рембрандт в своих ранних работах наносили широкие или грубые, шероховатые мазки таким образом, чтобы на соответствующем расстоянии от картины они могли за счет оптического разрешения показаться единой, гармоничной формой. Однако, предаваясь своей пламенной старческой страсти, Рембрандт действительно экспериментировал с краской так, чтобы не возникал подобный эффект разрешения, чтобы мазки описывали лишь самое себя.

Принятые в искусствоведческой науке определения «грубая», «неровная» манера не в силах полностью характеризовать революционную мощь и визионерскую смелость последних картин Рембрандта. В некоторых фрагментах, например в бликах света на поблескивающем лбу «невесты» или в прядях жидких волос ее спутника, он по-прежнему прибегает к «мягкому и бархатистому» плавному стилю и четко очерченным контурам, одновременно избегая холодной неподвижности и жесткого брильянтового сияния, столь модного в 1660-е годы. Однако в других фрагментах он создает что-то куда более дерзкое, нежели обычные пастозные слои краски, накладываемые мастихином, и особенно на широких одеяниях персонажей, свободно ниспадающих и не облегающих фигуру, вылепливает, подобно скульптору, рельефные, почти осязаемые формы складок, плиссировки, гирлянд, парчи, одновременно растворяя и разрушая их на глазах созерцателя, так что этой живописной

технике даже невозможно подобрать определение. В этой живописи почти не распознать нанесенные кистью мазки, непонятно, каким инструментом она выполнена: как будто ни кистью, ни мастихином, ни пальцами, обмакнутыми в маслянистый пигмент[695]. Участки картины сильно различаются на ощупь, поскольку Рембрандт явно экспериментировал, быстрее или дольше высушивая их и нанося новые слои краски на уже сухую или все еще влажную поверхность. В некоторых фрагментах, например на плаще, покрывающем спину, у героя «Еврейской невесты», он, по-видимому, сначала положил краску густым слоем, а затем частично снял ее, счищая, соскребая, царапая поверхность, и потому верхний слой предстает в облике волокнистых, перепутанных нитей. На одних участках пятна краски неопрятно сливаются воедино, растекаются лужицами, струйками сползают вниз по холсту, спекаются, на других они кажутся скорее зернистыми и потертыми. Есть места, где краска напоминает глину и даже кирпич, словно ее обжигали в печи, там красочная поверхность потрескалась, точно опаленная пламенем, обожженные «черепицы» цвета выложены на холсте, как кубики мозаики. Попадаются и фрагменты, где красочный слой испещрен шрамами и покрыт глубокими впадинами, словно дно долины на одном из «лунных ландшафтов» Сегерса, сплошь в ямках, в пузырьках зернистых выростов. А кое-где он похож на растрепанное стеганое одеяло, наскоро сшитое из лоскутов.

Рембрандт ван Рейн. Еврейская невеста: Исаак и Ревекка (фрагмент)

Возникает впечатление, что Рембрандт, первооткрыватель новых земель, не страшащийся штормов, начал свою одиссею, взяв курс на загадочные окраины известного мира живописи. Внезапно наступил штиль, он извлек запыленную подзорную трубу и стал вглядываться в смутные очертания доселе неведомого пейзажа искусства, «terra incognita», где связь между объектами и запечатленными формами оказывалась совсем не такой, как принято было думать со времен изобретения перспективы. Он неотчетливо различал предметы, которые его современники вовсе не могли рассмотреть из-за чрезмерной резкости фокуса, из-за кристальной ясности. Он узрел суверенность цвета. Однако зрение стало ему изменять, дни его были сочтены. Эта таинственная земля медленно плыла куда-то на окутанном туманом горизонте. Поднимался ветер. Ему уже не добраться до вожделенного загадочного острова, но его открытие не лишено будущего. Даже если Титусу не суждено стать художником, отец достаточно обучил его, чтобы тот смог понять сам и объяснить другим всю суть отцовских намерений.

Теперь, после смерти Хендрикье, Титус стремился занять ее место и сделаться посредником Рембрандта в делах, он не

упускал ни единой возможности разрекламировать талант своего отца и получить какое-то прибыльное вознаграждение. Если он и не станет живописцем, перед ним, по крайней мере, открывалась будущность. Ему было около двадцати пяти, он был полон сил и хорош собой. И довольно решителен. Суд признал, что Рембрандт передал Титусу право собственности на дом на законных основаниях, а значит, Исаак ван Хертсбек, который одолжил Рембрандту четыре тысячи гульденов до его банкротства и отсудил эту сумму из денег, полученных от продажи дома, обязан вернуть их Титусу. Ван Хертсбек и не подумал возвращать четыре тысячи гульденов Титусу, а вместо этого сначала подал апелляцию в Верховный суд провинции, а затем обжаловал это решение в Верховном суде страны. Тогда Титус и его опекун, юрист Луи Крайерс, в свою очередь подали в суд на Хертсбека, требуя восстановления справедливости. Ван Хертсбек, понимая, что лишается денег, постепенно все более раздражался, в конце концов пришел в ярость и стал истерически угрожать Титусу расправой, если тот осмелится настаивать на своем[696]. (Собирался пырнуть его ножом? Нанять каких-нибудь мерзавцев, чтобы они избили его до полусмерти на темной набережной канала?) Но Титус не отступал. Он подал прошение о признании его совершеннолетним, и оно было удовлетворено за несколько месяцев до наступления этого календарного возраста. В июне 1665 года он вырвал-таки четыре тысячи гульденов у разъяренного ван Хертсбека. Август также принес добрые вести: муж двоюродной бабушки оставил Титусу небольшое наследство, восемьсот гульденов. А в сентябре он наконец получил шесть тысяч девятьсот гульденов и девять стюверов от продажи дома на Брестрат.

Титус ван Рейн достиг совершеннолетия. Предполагалось, что он найдет подходящую партию, а жена принесет ему приданое. Расстроенное фамильное состояние ван Рейнов упрочится. Сын сделается защитником отца, подобно Иосифу, покоившему старость Иакова, а отец и дальше будет работать, оберегаемый Титусом от уколов и нападок вечно досаждающего мира.

IV. Неоконченное, лето 1667 года

Откуда-то издалека, со стороны гавани, доносились оглушительный шум, гам и ликующие крики, в знак триумфа была устроена торжественная канонада из всех корабельных орудий, а над городом плыл нескончаемый колокольный звон, «klokkenspelen», «клоккенспелен», исполненный невероятного

лицемерия и самодовольства. Всюду слышались латинские крики: «Славься, Амстердам!» («Floreat Amstelodamum»), – в территориальных водах британского монарха был захвачен многопалубный горделивый флагманский корабль «Ройял Чарльз», и голландцы увидели в этом справедливое возмездие, постигшее за неблагодарность Карла Стюарта, любезного и уступчивого сына безрассудного отца. Во время гражданской войны великодушная Голландская республика, не считаясь с затратами, приютила страждущих изгнанников – короля Карла, тогда еще юнца, и его мать-француженку; более того, республика даже с помпой отправила его домой на трон. Однако прошло совсем немного лет, и этот второй Карл и его младший брат Джеймс предерзостно вознамерились отплатить за добро злом, захватив голландский флот и голландские владения, превратив Новый Амстердам в Новый Йорк и опустошив некогда процветающие голландские колонии. Теперь его постигло возмездие, и поделом. Разгневанный Иегова обрушил на Англию всевозможные заслуженные кары, вплоть до огня и чумы, и сподобил верного раба своего Михаэля де Рюйтера, истинного Иисуса Навина, вот только не сухопутного, а мореплавателя, унизить и посрамить англичан в самых пределах их королевства. Де Рюйтер прошел по реке Медуэй и разорвал стальную цепь, преграждающую ее русло, словно она была сплетена из тонких веточек. Адмирал сжег английский флот, развеяв его пепел по ветру графства Кент, захватил королевский флагманский корабль и увел его в Северное море. Теперь «Ройял Чарльз» красовался в городском порту на приколе, словно пленник в цепях, его семьдесят орудий, заклепанные, пристыженно безмолвствовали, а де Рюйтера славили по всему Амстердаму: стрелки разряжали ружья в воздух, знамена развевались по ветру, благодарственные псалмы раздавались в церкви Ньивекерк, куда яркий летний солнечный свет проникал сквозь высокие, со средником окна.

Никогда еще жители Амстердама не гордились так своим городом и никогда более не будут им так гордиться, как в 1667 году. В июле в Бреде был заключен мирный договор с Англией. Рыболовный промысел вновь воспрянул, не тревожимый английскими пиратами, а на прилавках воцарилось изобилие сельди. Поэтические восторги Яна Воса перестали казаться преувеличенными. Амстердам сравнялся если не с Римом, то уж с Венецией точно. Амстердамский флот был непобедим, амстердамские склады – неистощимы, амстердамские искусства процветали, амстердамская архитектура поражала взор благолепием и обширностью. Корона на городском гербе, дарованная императором Максимилианом и воспроизведенная в

такой зодческой детали, как навершие шпиля церкви Вестеркерк, никогда еще не казалась столь уместной.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет. Ок. 1662. Холст, масло. 114,3 × 95,2 см. Кенвуд-Хаус, Лондон. Дар лорда Айви народу Великобритании

Рембрандту достаточно было выйти за порог и бросить взгляд на север, вдоль канала Розенграхт, чтобы заметить, как эта корона поблескивает на фоне белесого неба. Однако его внимание приковывало нечто иное. Он тоже набросал на стене карту круглого земного шара, разрезанного вдоль пополам и раскрытого вроде большого, с бледной мякотью яблока, на одной

из своих картин. Однако между этими половинками яблока он поместил не Амстердам, а самого себя, пристально глядящего в зеркало, с кистями, муштабелем и палитрой в руках. Его образ начисто лишен напыщенности и хвастовства, уж он-то не воображает себя повелителем мира, недавние события собственной жизни исцелили его от подобных иллюзий. В отличие от карт, украшающих стены гостиных и кабинетов редкостей в патрицианских домах, Рембрандт изобразил полушария у себя за спиной пустыми, без всяких деталей, некими символами, упражнениями в рисунке от руки, без циркуля, столь же ровные и плавные, сколь и те, что он показал на гравированном портрете бедного безумного Ливена Коппенола, учителя каллиграфии, вынужденного в старости писать стихи в честь себя самого[697]. В конце концов, «автопортрет с кругами» – это последняя в творчестве Рембрандта демонстрация мастерства и силы. Его же обвиняли в том, что он не умеет провести ровную линию и неряшливо выполняет рисунки? Что ж, хорошо, он предоставляет своим критикам и своим поклонникам возможность полюбоваться совершенными кругами, прочерченными столь изящно и точно, что они, по словам ван Мандера, сделали бы честь самому Джотто. Но разумеется, они были не закончены, об их идеальном облике можно было судить лишь по видимым на полотне дугам. А посрамив недоброжелателей, утверждавших, что он не владеет законами классической геометрии, Рембрандт вновь вернулся к своей избранной манере, которая не столько воспроизводила механически контуры предметов, сколько намекала на них. Исследователи уделили огромное внимание загадочным полукружиям на кенвудском автопортрете, но мало занимались наиболее любопытным фрагментом картины – руками художника, едва намеченными размытым вихрем краски, густым слоем нанесенным на холст, а затем превращенным в каракули; столь же схематично, всего несколькими чертами, показаны и кисти, которые живописец держит в руке. В результате рентгенографического анализа было установлено, что сначала Рембрандт изобразил себя за мольбертом, виднеющимся в виде вертикальной линии на правом крае холста. Точно перенося на холст свое зеркальное отражение, в первоначальном варианте он поднимал к холсту левую руку, а в правой держал палитру и кисти. Однако в конце концов Рембрандт отверг эту буквальную передачу образа ради манифеста полной творческой свободы: свой белый колпак он несколькими ударами кисти, обильно смоченной свинцовыми белилами, превратил в некое подобие величественной митры и теперь предстал на полотне если не

властителем мира, то уж точно суверенным правителем собственной мастерской; его седые волосы весело курчавятся пушистыми облачками, намеченные одной линией тоненькие усики по моде середины 1660-х годов придают изящество и несколько сардоническое выражение его полному, но решительному лицу, его черные глаза глубоко посажены, но не запали, как у немощного старца, а главное – это взор живописца, мудрый, проницательный и спокойный. С презрением отвергая «этикет» формального классицизма и словно упорствуя в совершенном грехе, Рембрандт процарапывает на белом воротнике рубашки причудливые, петельчатые каракули опять-таки круговым движением, приводящим на память вращение руки живописца. Тем самым он запечатлевает себя на величайшем из своих поздних автопортретов, демонстрируя сочетание двух манер письма: той, для которой требуется рука уверенная и спокойная, и той, для которой рука воспроизводит на холсте водоворот. Одновременно круг описывают и его рука, и его мысль. Двести лет спустя Эдуард Мане, еще один живописец, в равной мере прославившийся сложностью интеллектуальных замыслов и проворством руки, повторит рембрандтовский мотив и напишет руку художника, торопящуюся зафиксировать трудноуловимое, – беспокойную, неутомимую, живую[698].

Таким ли он, принц живописцев, предстал перед двадцатипятилетним Козимо III Медичи, всего-навсего прямым наследником Великого герцогства Тосканского, когда тот 29 декабря 1667 года посетил его в доме на Розенграхт? Или он казался раздраженным, брюзгливым толстяком с расползшимися щеками, хмурым и грубым, как на подчеркнуто приземленном автопортрете, который был приобретен для галереи автопортретов, основанной семейством Медичи, теперь находится в Уффици и почти наверняка представляет собой копию? Впоследствии эту коллекцию Медичи пополнят автопортреты художников, куда более стремившихся угодить вкусу публики и выставить себя в выгодном свете: Герарда Доу, Каспара Нетшера, Франса ван Мириса-старшего и Герарда Терборха, – и все они, за исключением вопиющего нонконформиста Рембрандта, были сладострастными приверженцами жанровой живописи, фотографически точной, «лакированной» и исполненной гладкого, атласного соблазна. Однако совершенно непохожий на своих современников и с каждым днем отличающийся от них все сильнее, Рембрандт, «Реймбранд Ванрайн», «Рейнбрент дель Рено», «Рембрант питторе фамозо» («Reimbrand Vanrain», «Reinbrent del Reno», «Rembrant pittore famoso»), как именовали его тосканские гости, все же входил в обязательную программу

«гранд-тур», который теперь зачастую предполагал путешествие в обратном направлении, к северу от Альп, и, по мере того как Амстердам обретал репутацию самого утонченного среди европейских городов, такой маршрут уже не казался столь эксцентричным выбором со стороны образованного итальянского аристократа.

Правнук герцога Фердинанда, который в 1603 году подстерег Рубенса во время его злосчастного путешествия в Испанию и осложнил его миссию, Козимо (ему самому предстояло сделаться великим герцогом в 1671 году) едва ли походил на своих предков: он был благочестив, учен и вел весьма аскетический образ жизни. Его отец Фердинанд II, во что бы то ни стало жаждавший продолжения династии, нашел ему невесту – кузину Людовика XIV Маргариту-Луизу Орлеанскую – и полагал на момент заключения их брака, что лучшей партии и сделать нельзя. Однако в жилах Маргариты-Луизы играла кровь младшей ветви рода Бурбонов, печально известной своей распущенностью, и потому она, не удовлетворившись ролью матери будущих наследников Медичи, с увлечением предалась романам с французскими офицерами, особенно после того, как выполнила свое прямое предназначение, родив супругу сына, маленького Фердинанда. Вновь забеременев в 1667 году, Маргарита выразила свое отношение к семье супруга, попытавшись искусственно вызвать выкидыш самыми разными способами: бешеной скачкой, долгими, утомительными прогулками, бурным внебрачным сексом и, наконец, голодовкой. Несмотря на все усилия, Маргарита родила девочку, а затем великий герцог счел разумным разлучить супругов, брак которых был заключен под несчастливой звездой, отправив Козимо в долгое путешествие по Германии и Нидерландам[699].

И вот, сопровождаемый свитой, как обычно состоявшей из секретарей, казначея, исповедника, лейб-медика и кавалеров, которым вменялось в обязанность защищать его царственную особу и среди которых находился «летописец» путешествия Филиппо Корсини, а также включавшей флорентийского купца Франческо Ферони, контора которого размещалась в Роттердаме, Козимо Медичи, несмотря на всю свою суровость, облаченный в роскошные одеяния, окруженный толпой придворных, появился на пороге у Рембрандта на Розенграхт, где-то между Рождеством и Крещением, когда пекли бобовые лепешки, а на замерзших каналах катались конькобежцы. Рембрандт был не единственным художником, которого планировал посетить Козимо. Вероятно, Ферони представил ему издателя и книготорговца Питера Блау, который устроил визиты Козимо в несколько амстердамских

мастерских. Козимо и его свита осмотрели работы мариниста Виллема ван де Велде, а затем отправились в студию другого художника, которого Корсини в своих путевых заметках, к величайшей досаде автора этих строк, именует по-латыни «Scamus» («чешуйчатый», «покрытый паршой, коростой», «грязный»). А поскольку в итальянских источниках зафиксирован только сам факт визита, нам остается лишь вообразить, как принц, надев туфли без задников, дабы не запятнать стопы знаменитой амстердамской грязью, вышел из кареты, держа в руке трость, и вступил в маленькую прихожую в доме насупротив заведения Лингельбаха, затем уселся на один из последних отделанных испанской кожей стульев, избежавших распродажи, затем встал и по дощатым полам обошел тесные комнатки, слишком скудно обставленные для жилища знаменитого художника и даже не изобиловавшие картинами. Наверное, принц недоуменно глядел на пожилого человека с одутловатым лицом, нечистой кожей, нездоровым румянцем, вьющимися волосами и отвисшим брюшком, который, не выказывая особого радушия, лишь терпел его присутствие. Принц с трудом преодолевал неловкость, пока Ферони беседовал с сыном живописца и переводил ему, обменялся с хозяином несколькими принужденными улыбками и жестами и наконец не без облегчения вышел на морозный воздух.

Никаких приятных последствий этот визит для Рембрандта не возымел. Молодой флорентийский принц спустился по лесенке из кареты, снизошел до посещения его мастерской, а потом вновь вознесся в горние сферы аристократической надменности. Весь этот эпизод, видимо, стал горьким разочарованием для Титуса, который после смерти Хендрикье изо всех сил пытался наладить дела отца. Когда ему даровали правовую льготу, «venia aetatis», признав за ним, несовершеннолетним, юридическую дееспособность, он получил доступ к остаткам материнского наследства, которое в результате неразумных отцовских спекуляций сократилось с двадцати до примерно семи тысяч гульденов[700]. Однако в сложившихся обстоятельствах оно, вероятно, казалось немалым и чрезвычайно желанным состоянием. Оно включало в себя те четыре тысячи двести гульденов, которые один из кредиторов Рембрандта присвоил в знак протеста против вызывающе дерзкой передачи Рембрандтом прав собственности на дом сыну и которые суд теперь постановил вернуть Титусу. Молодой человек, вероятно, почувствовал себя взрослым и ощутил, что чего-то добился. Сохранились даже рисунки, выполненные его рукой, в том числе не лишенный изящества, изображающий Аталанту и Мелеагра, поэтому не

исключено, что Титус подумывал о карьере вроде ван эйленбурговой, которая сочетала бы поприща художника и антиквара. Разумеется, сложность заключалась в том, чтобы или каким-то образом убедить публику, что работы его отца по-прежнему великолепны, или заставить отца писать на потребу обывательскому вкусу, а это уже было почти невозможно.

В том же 1665 году Титус, по-видимому, деятельно ищет для Рембрандта заказы, но их уровень и их количество, к сожалению, свидетельствуют о том, насколько художник утратил былую популярность. Так, в Лейдене Титус, выступая как доверенное лицо Рембрандта, доказывал книготорговцу Даниэлю Гасбеку, что его отец известен не только как офортист, но и как автор собственно резцовых гравюр и что ему вполне по силам выполнить гравированный портрет ученого Яна Антонидеса ван дер Линдена. «Мой отец – великолепный гравер, – заявил Титус в присутствии нотариуса. – Вот только вчера он выполнил гравированное изображение забавной женщины с горшочком каши [pap-potgen], которое всех приятно удивило»[701]. А когда книготорговец, явно не до конца убежденный, показал Титусу прежнюю иллюстрацию, гравированную другим художником и снабженную надписью, что следующий вариант гравюры надобно-де сделать лучше, Титус громко рассмеялся и объявил, что с работами его отца она и сравниться не может. Впрочем, в конце концов опасения лейденского издателя полностью оправдались, ведь Рембрандт действительно выполнил для него офорт при помощи травления, а не обычную резцовую гравюру, да к тому же подправленный сухой иглой, а это хотя и улучшало облик исходной работы, но не позволяло снять с доски большое количество оттисков, как того хотелось Гасбеку. Положение усугублялось еще и тем, что исходный портрет лейденского ученого, который надлежало простым резцом гравировать Рембрандту, был выполнен Абрахамом ван ден Темпелом, страстным приверженцем гладкого, плавного, пышного и возвышенного стиля; ван ден Темпел исправно снабжал городскую коммерческую элиту аллегорическими портретами в шелковистых, сочных тонах спелой хурмы и бирюзы, и потому от Рембрандта, стремящегося в «грубой» манере показывать неприкрытую правду, его отделяла бездна. Поэтому вместо ожидаемого безобидного образчика вкрадчивой живописной лести издатель и профессор получили изображение ученого с большой головой и с книгой в руках, странным образом помещенного на фоне классической арки в смутно различимом саду.

Для Титуса ван Рейна, агента и доверенного лица художника,

это стало не самым многообещающим началом. Однако, располагая деньгами, он был не вовсе лишен перспектив. В феврале 1668 года он женился на Магдалене ван Лоо. Обоим исполнилось двадцать шесть, Титус был на несколько месяцев старше невесты, и, видимо, они знали друг друга с раннего детства; они состояли в дальнем родстве, ведь Магдалена приходилась племянницей Хискии ван Эйленбург, старшей сестре Саскии. Некогда пир по случаю венчания Рембрандта и Саскии был устроен в доме Хискии и ее мужа Геррита ван Лоо в Синт-Аннапарохи. Брат Геррита Ян ван Лоо, отец Магдалены, был серебряных дел мастером, принадлежал к сообществу искусных ремесленников, где у Рембрандта тоже водилось немало добрых приятелей, и, судя по всему, добился некоторого успеха, так как смог поселиться в Амстердаме в доме под названием «Голова мавра» вместе со своей женой Анной Хёйбрехтс, которая также происходила из старинной семьи ювелиров, уроженцев Брюгге. Анна родила Яну тринадцать детей, из которых выжили девять, включая Магдалену. Ян ван Лоо умер, когда она была еще совсем маленькой, и под крылом матери, окруженная братьями и сестрами, она выросла на канале Сингел, напротив Яблочного рынка, в другом солидном и прочном доме, именуемом «Позолоченной рыболовецкой лодкой», а иногда, по украшению на фасаде, и «Позолоченными весами»[702].

Если продолжить метафору, радость, вероятно, перевешивала скорбь. Рембрандт остался один, со старой экономкой Ребеккой Виллемс и Корнелией, дочерью от Хендрикье, которой было почти четырнадцать. Однако Титус вошел в семью ван Лоо, и старик ожидал от этого союза лишь блага. С практической точки зрения, о которой Рембрандт, по-видимому, никогда не забывал, Хиския ван Лоо числилась по документам 1656 года среди его заимодавцев, и, какую бы ссуду он ни получил, теперь, когда они породнились, она не могла не простить Рембрандту этот долг. Однако женитьба его сына на племяннице ван Эйленбургов, очевидно, казалась Рембрандту и чудесным, поэтичным счастливым совпадением, словно замкнулся еще один совершенный по своим очертаниям круг, подобный тем кольцам, что служат фоном его автопортрету, словно вернулось что-то утраченное и одновременно пришло новое начало.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Яна Антонидеса ван дер Линдена. 1665. Офорт. Дом-музей Рембрандта, Амстердам

А еще он был чреват продолжением жизни. Магдалена забеременела. Но прежде чем ребенок появился на свет, после всего лишь восьми месяцев брака, в сентябре 1668 года, Титус умер от чумы. На глазах Рембрандта от этой моровой язвы погибла Хендрикье и множество жителей города. Живя в Амстердаме в 1660-е годы, нельзя было не осознавать, сколь обильную жатву собирает смерть. К 1668 году число ее жертв стало убывать, но недостаточно быстро. Трудно вообразить более жестокую судьбу, чем та, что выпала на долю Рембрандта: видеть, как единственный сын, готовившийся вот-вот вкусить блаженства, с ужасом замечает пурпурные нарывы, лишается сил от изнурительной лихорадки, содрогается от приступов мучительного кровавого кашля и уходит навсегда. «Господи, почему же Ты не забрал вместо него меня? – видимо, в отчаянии

вопрошал он, как все отцы. – Почему не меня?»

Титус был похоронен 7 сентября 1668 года в арендованной могиле в церкви Вестеркерк, где в подобном же взятом внаем последнем пристанище покоилась Хендрикье. У семейства ван Лоо в этой церкви был собственный склеп. Однако со времен последней эпидемии чумы умерли столь многие из них, дети и внуки, что для мужа Магдалены просто не осталось места. Близкие решили со временем перенести его тело в приобретенную по всем правилам могилу возле семейного склепа, и 7 января 1669 года была зарегистрирована купчая на могилу. Но члены семейства ван Лоо продолжали один за другим умирать от чумы, склеп заполнялся быстро, и освободить в нем место не удавалось; в 1669 году умерла и мать Магдалены Анна. Останки Титуса так и не были перенесены, а когда его жена, мать маленькой Тиции, сама скончалась в октябре 1669 года, спустя две недели после Рембрандта, ее похоронили в могиле мужа.

Полагаю, тут биографу приличествует вздохнуть. Рембрандт же, нелюбезный до конца, всего-навсего хихикает, разевая в ухмылке беззубый рот. Скорей позовите специалиста по иконографии. Тот обратит внимание на странный, возможно римский, бюст позади художника. На (более позднюю) картину последнего ученика Рембрандта, Арента де Гелдера, с такой же усмешкой запечатлевающего на холсте почтенную матрону. Перелистает страницы многотомных фолиантов. Тщательно подготовит записи. Вспомнит историю грека Зевксида, который умер от смеха, рисуя старуху. Все, теперь ясно. Художник хочет выйти из игры, предаваясь циничному веселью, в приступе черного юмора, в образе Зевксида. Он смеется над своими заказчиками, а не над собой.

Однако Рембрандт никогда не был столь прямолинеен. А ведь Зевксид, мастер оптических иллюзий, который написал виноградные гроздья столь правдоподобно, что птицы слетелись их клевать, был также образцом разборчивости, щепетильности и утонченного вкуса, художником, наиболее ярко воплощавшим классический идеал: не случайно он заимствовал лучшие черты нескольких моделей, чтобы объединить их в одном, нереальном, совершенном образе.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Титуса. Ок. 1658. Холст, масло. 67,3 × 55,2 см. Коллекция Уоллеса, Лондон

«Это я-то Зевксид? Это я-то тщусь изобразить идеальное лицо и тело? Это я-то апологет прекрасной формы? – словно говорит беззубая ухмылка странного существа, напоминающего древнюю черепаху, со сморщенной же кожистой черепашьей шеей, высовывающейся из потрескавшегося панциря. – Зевксид. Да не смешите меня».

Поэтому вряд ли Рембрандт притворяется на этом автопортрете Зевксидом. К тому же де Гелдер написал свою картину спустя почти двадцать лет. А в неотчетливо различимой модели, помещенной слева от живописца, невозможно увидеть «старуху»; скорее, она напоминает достойную римлянку, бюст которой мог находиться в коллекции Рембрандта на пике его карьеры, когда ему мнился пантеон наподобие собрания Рубенса. По словам Питера ван Бредероде, на Розенграхт у Рембрандта

остался бюст «старого философа», которого Бредероде называет «назореем». Но возможно, это было скульптурное изображение фракийского мудреца, имя которого стало нарицательным для обозначения веселой стойкости перед лицом необъяснимых ударов судьбы, – Демокрита. Художники XVII века писали Демокрита куда чаще, чем Зевксида, может быть, под влиянием таких философов, как Рене Декарт и Томас Гоббс, которые объясняли необходимость смеха его терапевтическим воздействием, полагая, что в процессе смеха человек исторгает из уст «черную желчь» – меланхолию. Как было известно Рубенсу, Демокрит осознавал нелепую тщету всех человеческих усилий, не имел никаких иллюзий по поводу несоответствия между представлением человека о себе и его истинном облике и потому безрадостно смеялся над несовершенством мира, предаваясь горькому веселью[703].

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в образе Демокрита. Ок. 1669. Холст, масло. 82,5 × 65 см. Музей Вальрафа-Рихарца, Кёльн

Впрочем, вскоре даже невеселые смешки, неблагозвучные, как царапанье мелка по аспидной доске, совершенно стихают. Последним двум автопортретам Рембрандта, написанным в 1669-м, в год его ухода, свойственна атмосфера печали, их можно воспринимать как своего рода финал грустного самопознания. Разумеется, Рембрандт не мог знать, что конец его близок. Тем не менее он избавляется от всех суетных притязаний и тщетных иллюзий, на последних автопортретах он предстает в одеянии черном или темно-коричневом, цвета францисканской рясы, цвета импримату́ры, «doodverf», «додверф». На кенвудском автопортрете он по-прежнему изобразил себя за работой, в руках

его палитра, его поза повелительна, облик властен. На лондонском автопортрете он поначалу не сцеплял руки, а держал в одной руке кисть. Однако в конце концов он решил отказаться от кисти и предпочел более пассивный жест, изобразив себя со сложенными, словно в молитве, руками. Прошло почти тридцать лет с тех пор, как он в последний раз запечатлел себя в такой позе, под углом в сорок пять градусов к поверхности холста, в роскошных одеяниях, эдаким человеком Возрождения, тщащимся походить на (авто)портреты Рафаэля и Тициана, притворяющимся поэтом, придворным, наследником великих мастеров. Ныне все эти суетные усилия забыты, и Рембрандт уже не пытается вызывающе проникнуть за раму картины в мир созерцателя. Те самые фрагменты картины, что выполняли роль наиболее эффектной рекламы его статуса и культурной родословной: мягко ниспадающий рукав и небрежно лежащая на парапете рука, – теперь почти полностью затемнены. А его решение отвергнуть высокий и величественный головной убор, который он выбрал поначалу, в пользу простой плоской шапочки также свидетельствует об отказе от всяческой гордыни. Вместо этого он ставит краску на службу простоте и искренности: именно так, безыскусно, написаны его мягкий воротник и оторочка кафтана, именно так, неровными, замедленными, искривленными мазками, совершенно недвусмысленно, написано его располневшее, изрытое оспинами лицо, где пастозными слоями намечены отвисшие жировые выросты и складки кожи под глазами и на щеках. Он работает усердно и добросовестно, словно опытный гример, накладывающий на молодое лицо маску старости. Но это не грим. Это истина, и лицо Рембрандта освещает лишь сияние бескомпромиссной честности.

Арент де Гелдер. Автопортрет в образе Зевксида. 1685. Холст, масло. 142 × 169 см. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне

К тому времени, как Рембрандт написал свой последний автопортрет, хранящийся теперь в музее Маурицхёйс, процесс «демонтажа» его «эго» существенно продвинулся. Лицо, резко освещенное на приглушенном фоне, на сей раз предстает неумолимой в своей детальности картой разрушений, причиненных временем. Очертания подбородка, кажущиеся отчетливыми на лондонской картине, уже выглядят рыхлыми, мышцы обмякли, щеки обвисли, образовав брыли, нос распух, точно перезрелая ягода малины, кожа маслянисто, жирно поблескивает и покрыта крупными порами, поседевшие волосы кажутся серым пухлым облачком. Впрочем, ничто на этом автопортрете не обнаруживает слабости; скорее, перед нами разворачивается ожесточенная схватка между стоическим приятием судьбы и решимостью бороться до конца. Ведь густые, смелые мазки осенних тонов, которыми выполнен его тюрбан, словно отвергают распад и до последнего провозглашают мужество, уверенность и мастерство художника. Кроме того, он предпринял здесь шаг, противоположный тому, что выбрал в лондонском автопортрете. Изобразив себя поначалу в плоской шапочке, он затем заменил ее на высокий тюрбан, напоминающий корону, чтобы оттенить мягкое, расплывающееся

лицо. Заметно потертый участок холста над тюрбаном позволяет предположить, что сначала он был еще выше и походил на королевскую тиару Клавдия Цивилиса. Сколь ни жестоки были пережитые им разочарования, лицо Рембрандта лишено всякого недоброжелательства, он отнюдь не гневается на мир, который так несправедливо с ним обошелся, не дав ему в старости, в отличие от Рубенса, ни богатств, ни обильного потомства. Впрочем, свет, падающий на одну половину его лица, теперь кажется слишком ярким и направленным, он нанесен отдельными мазками или разбрызган трясущейся, нетвердой рукой, белая краска пятнает обод тюрбана и сползает вниз до скулы не здоровым румянцем, а подобием мучнистой патины, легкой порошей Михайлова дня. Эта угрожающая белизна обрамляет глубоко посаженные темные глаза Рембрандта, под слегка приподнятыми, словно привыкшими к невзгодам, бровями припухшие глаза, обведенные кругами, колеса внутри колес, свидетельства бессонных ночей, бесконечных скорбей, тяжкого бремени жизненных испытаний.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет. 1669. Холст, масло. 86 × 70,5 см. Национальная галерея, Лондон

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет. 1669. Холст, масло. 63,5 × 57,8 см. Маурицхёйс, Гаага

Наступает 2 октября 1669 года: ветер пронизывает до костей, начинаются холодные дожди, быстро облетает листва с лип и каштанов, влажным ковром устилая набережные каналов, парки развлечений пустеют. В дом на Розенграхт заявляется незнакомец, ищущий редкости. Питер ван Бредероде, лавочник и составитель родословий, знаток геральдики, любящий бродить по кладбищам и разглядывать старинные склепы, зарисовывать оконные витражи, рассматривать ржавые рыцарские доспехи, прослышал, что у художника, тоже в своем роде редкостной диковины, есть ни много ни мало шлем, якобы принадлежавший прославленному рыцарю Герарду ван Велсену. Этот Бредероде, по-видимому, безобидный чудак, и Рембрандт разрешает ему осмотреть остатки своей коллекции древностей и редкостей. Кроме средневекового шлема с прорезями для глаз столь узкими,

что «меч не может проникнуть в них», он обнаруживает много забавного хлама и на всякий случай его описывает: шлем «римского полководца», «древний» бюст «философа-назорея», возможно не только мудрого, но и сплошь заросшего волосами, и не в последнюю очередь «две ноги и две руки со снятой кожей», якобы анатомированные Везалием[704].

Спустя три дня, 5 октября, в доме вновь воцарилась суматоха, но причиной тому стал покойник, возлежащий на постели под покрывалом в задней комнате. На Розенграхт уже побывали квартальные надзиратели, вызванные служанкой Ребеккой Виллемс и Корнелией, которая бросилась за ними, едва увидев, что отец, упокой Господь его душу, похолодел, не шевелится и не дышит. Потом пригласили нотариуса, которому предстояло по закону составить описи имущества и тому подобное, а вслед за ним не преминула явиться и Магдалена ван Лоо, исполненная решимости взять фамильные дела в свои руки. Поскольку Господу было угодно положить предел дням ее свекра (а дней ему было отпущено куда больше, чем ее покойному супругу), она поневоле должна позаботиться, чтобы наследство, полагающееся ей и ее маленькой дочери, после всех невзгод, постигших старика, перешло к ним, не обремененное долгами. Ей ли не знать, каков он был: там задолжает, сям задолжает, обещает в счет долга расплатиться картинами, а теперь и его нет, и картинам более взяться неоткуда, а она за него, уж будьте уверены, отвечать не хочет. Вдова с крошечной дочерью, она никак не может понести имущественный ущерб. Потом пришел опекун Корнелии, художник Христиан Дюсарт, которого позвала сама девочка и который решил убедиться, что последнего оставшегося в живых ребенка Рембрандта не лишат причитающейся ему доли наследства.

Без сомнения, трудно заниматься имущественными вопросами, пока девочка сидит за стеной в гостиной, а ее отец лежит в задней комнате, окутанный саваном, но ничего не поделаешь, такие дела не терпят отлагательств. Как оплатить похороны, если все они находятся в стесненных обстоятельствах? Наверняка Рембрандт прятал деньги где-то в доме: Магдалена спросила у Ребекки, но служанка сказала, что нет, он всегда брал деньги на домашнее хозяйство из того наследства, что Хендрикье оставила Корнелии, и этого едва хватало. Ах вот как! Что ж, Магдалена схватила ключ от комода Корнелии (видимо, того самого, что Хендрикье удалось спасти от кредиторов на Брестрат), на глазах Дюсарта (он тоже был себе на уме, его не проведешь) открыла шкаф и нашла кошелек, а внутри его – еще один, и в нем-то и оказалось немного золота. «Половина моя!» –

заявила Магдалена, тут же завладела кошельком и унесла его с собою в дом «Позолоченных весов», хотя и пообещав, что вернет Корнелии причитающуюся ей половину серебром. А потом они с Дюсартом в присутствии нотариуса Стемана и свидетелей согласились, что, по произволению Божию, усопшего надобно похоронить и что они примут деньги от распродажи имущества только в том случае, если они будут свободны от всех долговых обязательств, и потратят их на похороны художника[705].

Нотариус завершил опись домашнего скарба: занавесы зеленого кружева – четыре, подсвечники оловянные, пест медный, тарелки фаянсовые, галстуки, старые и новые, наволочки – шесть, стулья простые – четыре, зеркало старое, с вешалкой для одежды, – одно. Но в эту опись не вошли ни «редкости и древности», ни «картины и рисунки», которых немало оставалось в доме. Сваленные в кучи, они загромождали три задние комнаты, и, удостоверив по настоянию Магдалены ван Лоо, что, согласно закону, все картины и редкости принадлежат ее дочери Тиции ван Рейн, а распоряжаться ими вправе лишь назначенный судом опекун ее дочери, ювелир Бейлерт, нотариус запер комнаты вместе с их содержимым, поставил на двери печать и покинул дом на Розенграхт, забрав ключи.

Найденного в маленьком кошельке золота оказалось достаточно, чтобы оплатить предстоящую работу. 8 октября обычная траурная процессия, состоящая из шестнадцати сопровождающих, несущих гроб (минимального числа, чтобы не показаться вовсе нищим), двинулась по набережной Розенграхт к церкви Вестеркерк. От дома покойного их отделяло всего несколько минут, даже учитывая, что идти предписывалось медленным, размеренным шагом. Когда они сложили с плеч свою скорбную ношу и опустили тело в указанном месте церкви, все участники траурной процессии, ни один из которых не знал Рембрандта лично – их нанял могильщик, – получили по двадцать гульденов вознаграждения и, сверх того, на пиво за труды. Эти похороны ничем не отличались от тысяч подобных. Когда в городе бушевала чума, мать семейства, направляющаяся утром на рынок со своей служанкой, почти всегда сталкивалась с такой облаченной в черное процессией. По Рембрандту не звонили колокола, как в свое время по Карелу ван Мандеру и Питеру Ластману, поэты не изливали свое горе в скорбных элегиях, в каковых не было недостатка, когда Амстердам прощался с Говертом Флинком, никто не устраивал поминок, не писал стихотворных эпитафий, не декламировал печальных строк, не читал молитв за упокой души усопшего, как это было в день погребения Питера Пауля Рубенса, которого оплакивал весь

город. Гроб просто опустили в арендованную яму в церковном полу.

В доме на Розенграхт опечатанные комнаты копили пыль и хранили молчание, оберегая вещи, которые некогда были дороги художнику, – разумеется, не львиную шкуру, как хотелось бы Яну Восу, а всего-навсего несколько посредственных копий римских бюстов, несколько экземпляров античных доспехов да, может быть, старый лоскут золотистой парчи, уже потускневшей и покрывшейся пятнами. Поскольку Рембрандт до конца дней своих не прекращал работы, в этих комнатах остались и обычные орудия его ремесла: раздвинутый мольберт, гвоздь, вбитый в стену, чтобы вешать палитры, что пока ему не требовались, а рядом – те, которыми он пользовался до последнего дня и на которых теперь запекалась и трескалась краска, на одной сохли пятна черной и коричневой, а комок белил возле прорези для большого пальца застыл маленьким остроконечным холмиком, вершина которого обвалилась, образовав подобие кратера, на другой виднелись следы пигментов поярче, охры и кармина, а рядом на столе громоздились горы грязных тряпок, валялась старая рабочая блуза в пятнах, выстроились горшочки льняного масла и красок, почивали еще не подогнанные под размер картины холсты, вверх щетиной замерли в стаканах кисти. А еще по всем комнатам были разбросаны картины, числом тринадцать, которые нотариус Стеман по здравом размышлении счел «неоконченными». С другой стороны, откуда ему, да и любому из мира живых, было знать?

Среди этих картин находились «Возвращение блудного сына» и «Симеон во храме с Младенцем Христом (Сретение)». После смерти Рембрандта какая-то добрая душа решила их закончить. Не исключено, что Арент де Гелдер, который не уставал бросать вызов обывательскому вкусу, упорно сохраняя верность позднему стилю Рембрандта, по мере своих сил придал бóльшую определенность чертам персонажей и превратил обращенных лицом к зрителю призраков, едва видимых на рембрандтовском гризайлевом наброске, в более отчетливые фигуры.

Рембрандт ван Рейн. Возвращение блудного сына. Ок. 1669. Холст, масло. 262 × 206 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург

Все это: злополучный отблеск света на кончике носа Девы Марии, созданный неловким мазком, странно неуклюжие фигуры зрителей, в которых принято видеть негодующих, исполненных зависти братьев и которые неотрывно смотрят на блудного сына и его отца, – надлежит изгнать с глаз долой, чтобы увидеть представшее взору Рембрандту на смертном одре угасающее, фосфоресцирующее сияние накаленным добела, как его узрел умирающий мастер. Если избавить их от позднейших неловких

дополнений, обе эти картины можно воспринимать в буквальном смысле слова как одну, тем более что сюжет обеих заимствован из Евангелия от Луки, небесного покровителя лекарей и живописцев, словно Рембрандт на пороге смерти хотел сказать что-то важное своим близким и всем нам и повторить, чтобы мы непременно его поняли. Однако слова его невнятны, смысл их темен, рука его то уверенна, то дрожит, оставляя на холсте неровную, зазубренную линию.

Рембрандт ван Рейн. Симеон во храме с Младенцем Христом (Сретение). Ок. 1669. Холст, масло. 98 × 79 см. Национальный музей, Стокгольм

И все же мы понимаем суть его послания: существует видение, недоступное зрячему оку, но подвластное осязанию и способное открыть внутреннему взору Божественный свет. И у отца блудного сына, и у праведника Симеона глаза закрыты, они исцеляют и утешают благодатью и в равной мере удостаиваются оного исцеления и утешения, не поднимая век и протянув перед собою руки. На одной картине старец обхватил руками грешника, на другой – Спасителя. Лицо грешника, блудного сына, которое Рембрандт неоднократно гравировал, писал и протравлял прежде, придавая ему то по-обезьяньи подвижные черты повесы, то – собственную циничную ухмылку, скрыто от нас: сомкнув веки, он прижался щекой к груди милосердного отца. На гравюре по оригиналу Мартена ван Хемскерка, которая послужила Рембрандту формальным источником композиции, сын распростерт у ног отца, который выбежал из дому ему навстречу, однако тело молодого человека воссоздано по образцу греческих героев, его пригожее лицо обрамляют пышные кудри, ступни не покрыты язвами, а на одной из последних гравюр этого цикла он вновь появляется в роскошных одеяниях, сшитых по приказу отца, в том числе и с дерзким гульфиком[706]. У Рембрандта же блудный сын, проделавший тяжкий путь от греховности к искуплению, показан измученным и обессилевшим. Подошвы его ног истерзаны и изранены, понятно, что он едва ковылял, в муках добираясь до отцовского дома. Остатки некогда богатых, пышных одежд жалкими лохмотьями висят на его изможденном теле. Он охвачен угрызениями совести, он преклонил колени, голова его обрита, как подобает кающемуся грешнику. Мы едва различаем его черты – столь легкой кистью прописал их живописец, однако можем понять, что блудный сын – это Имярек, дитя, принявшее все грехи мира на свои плечи. Отец, в алой мантии, с сияющим, глубоко умиротворенным челом, кладет руки на эти плечи, словно избавляя этим родительским благословением от бремени грехов. Однако этот жест есть нечто большее, чем ритуал исцеления, совершаемого священником, это также акт воскрешения, преображения смерти в жизнь. Негодующему добродетельному брату, возмущающемуся тем, что вот-де ради блудного сына заклан откормленный телец, отец, подобно Богу, ответствует: «Брат твой сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся»[707]. И потому сын преклоняет колени, припадая к чреслам отца, закрыв глаза и обхватив руками его грудь; они сливаются воедино, и жалкий, слабый человек возвращается в бесконечно объемлющее, как море, сострадание Создателя.

Такое же смешение красного и золотого, крови и света, мы

можем наблюдать на другой картине на сюжет Священного Писания, «Сретение». Много лет тому назад, в 1631 году, Рембрандт уже создал подобную работу в яркой, эффектной манере, обратившую на себя внимание Константина Гюйгенса и, возможно, вдохновленную боковой створкой великой алтарной картины Рубенса «Снятие с креста». Там перед нами представал грандиозный интерьер погруженного в сумрак храма, толпа раввинов, завороженно следящих за происходящим, первосвященник в роскошных, почти театральных одеяниях, изумленно воздевающий длани, скептически хмурящиеся фарисеи, а в центре – Симеон и коленопреклоненная Дева Мария в потоке ниспосланного свыше «света к просвещению язычников», который Рембрандт изобразил как сияющий нимб над челом широко открывшего глаза Младенца Иисуса. Уста Симеона отверсты, он благодарит Господа за то, что ему было позволено перед кончиной узреть Спасителя. Тридцать лет спустя, в марте 1661 года, Рембрандт изобразит ту же сцену в альбоме священника Якоба Хейблока, оставив всего двух мудрецов, погруженных в глубокую тень и склоняющихся над Симеоном, лицо и белоснежная борода которого выделены белой гуашью, а над головой проведена кистью жирная черта, словно Дух Святой нисходит на него с материальной, осязаемой силой, едва ли не ударяя по лбу[708]. Верхняя часть рисунка имеет форму арки, как у помещенного в раму образа, глаза Симеона закрыты, одно око передано темной полосой бистра, точно он слеп. На картине, найденной в мастерской на Розенграхт после смерти художника, старец точно так же смежил веки. Все традиционные детали иконографии «Сретения»: раввинов, храмовые столпы, первосвященника – живописец отверг, кроме фигур самого Симеона, Девы Марии и Младенца Иисуса. Фон картины – призрачная пустота, но все три персонажа словно парят в светящемся мареве, в туманном полумраке, создаваемом освещением, которое Рембрандт сумел получить, нанеся краску на холст зернистым слоем, наподобие измельченного в пыль прозрачного минерала, не стремительными, сильными ударами кисти, как было свойственно ему в старости, а с филигранной точностью, словно губкой или тонкой газовой тканью. Руки праведника, на которых возлежит Младенец Иисус, кажутся огромными, он сложил их, держа неподвижно, точно в сокровеннейшей молитве. Его лицо, непроницаемое для внешнего мира, в экстатическом трансе излучает неземное сияние. Не отверзая очей, он наконец узрел свет спасения и наконец может провозгласить: «Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром»[709].

Часть шестая
После смерти

Глава тринадцатая
Призрак Рембрандта

I. Глаза Гюйгенса

Спустя два года после смерти Рембрандта Константин Гюйгенс, семидесяти пяти лет от роду, возвращается в Голландию из Лондона на борту яхты Карла II. Он весьма раздосадован. За год до этого он отправился в Англию в свите молодого принца Вильгельма III. Несмотря на две англо-голландские войны, разыгравшиеся на море, Гюйгенс по-прежнему тепло относился к стране, которой восторгался в юности, и горько сожалел о том, что за разногласия пришлось заплатить столь многими душами, упокоившимися на дне океана. Теперь он преданно служил последнему принцу Оранскому, удивительно серьезному и сдержанному молодому человеку, которому прозвище Молчаливый пристало куда более, нежели его знаменитому предку. Ныне, когда де Витты вызывали в республике почти всеобщее недовольство, принц снова оказался в центре внимания, его стали воспринимать как национального лидера, в котором нуждается страна, и потому, не слушая сетований своих старых костей, Гюйгенс последовал за ним в Англию, надеясь примирить его с дядей Карлом II. Однако после положенных по протоколу церемоний и обычного обмена любезностями (король вел себя необычайно дружелюбно, что порождало у Гюйгенса немалые подозрения) принц возвратился домой, поставив перед ним чрезвычайно неблагодарную задачу – убедить двор и парламент вернуть деньги, полученные в долг от Оранского дома во время их собственной гражданской войны. Гюйгенс уже смертельно устал от таких поручений. Доходило до того, что по временам и сама жизнь делалась ему не мила и он, святотатственно посягая на мудрую волю Всемогущего Господа, испытывал искушение молить Всевышнего, дабы тот пресек его дни.

Однако нельзя бесконечно перебирать вымышленные горести и предаваться печали. Надобно думать о других. Поэтому, пока королевская яхта бороздила свинцово-серые волны Северного моря, то взбираясь на гребни, то обрушиваясь вниз, Гюйгенс боролся с унынием, сочиняя поэму, очередной «Ooghen-troost» («Бальзам для взора»). На сей раз он адресовал ее своей сестре Гертрёйд, которая теряла зрение в результате катаракты. Он утешал ее вполне бесстрастно:

По мере того как мы приближаемся к смерти, зрение изменяет нам первым.
Достигшие возраста семидесяти лет
Умирают или вот-вот умрут, и мы не в силах ничего с этим поделать.
Посему так ли уж странно, что зрение покидает нас?[710]

«Нет, ничуть не странно», – отвечает он на собственный риторический вопрос. «Те, кто запаслись зрительными впечатлениями, смогут долго жить памятью о них». «То, что тебе еще осталось, ничтожно / В сравнении с тем, что тебе удалось узреть в прошлом…»

Однако мы с тобою прожили немало
И повидали больше многих;
Мы стали свидетелями зрелищ
Достойных и недостойных.
Мы сохраняем лишь «внутреннее зрение», посредством коего
Познаем себя и собственную душу
И обретем мудрость, которую откроем одному только Господу,
Когда нам останется уповать лишь на Его неизреченное милосердие.

«Утешение философией» и «зрительными впечатлениями прошлого» тщетно. Его сестра слепнет. Поэт, государственный деятель, композитор и покровитель искусств проживет еще шестнадцать лет. Обезоруживающе любезный король Англии отплатит за все благодеяния, которые оказала ему Голландская республика, заключив против нее с Людовиком XIV тайный договор, целью которого было полностью уничтожить ее как независимое государство. В 1672 году они нападают на Голландию на суше и на море, а князь-епископ Мюнстерский присоединяется к ним в надежде чем-нибудь поживиться. Французы переходят Рейн. Стране угрожает гибель. Проповедники с церковных кафедр обрушиваются на голландцев, провозглашая, что это Господь карает их за бесчисленные грехи и преступления и что Людовик – это новый Тиглатпаласар, Саргон, Навуходоносор, Траян, посланный им в наказание. Голландцы в ужасе молятся и постятся, впрочем кое-кто поднимает мятежи и убивает неугодных. Вильгельму III возвращают все титулы его предков, его назначают штатгальтером, командующим армией и

флотом, а в это время в Гааге великого пенсионария Яна де Витта и его брата Корнелиса растерзала обезумевшая толпа; их тела обезображивают до неузнаваемости, разрывают на куски и продают эти фрагменты всем желающим. В Утрехтском соборе впервые за сто лет служат католическую мессу.

А еще впервые за сто лет стране приходится призвать на помощь море. Голландцы разрушают плотины и затопляют земли между позициями французов и центральной частью страны. В море голландскому флоту удается сдержать натиск англичан. Отечество спасено. Но Гюйгенса это не радует. Им владеет меланхолия, рассеивающаяся, только когда он пребывает на своей загородной вилле «Хофвейк». За пять лет до смерти он напишет эпитафию своему щенку Гекки, «Дурашке»:

> Под камнем сим спит мой щенок.
> Когда бы принцы и князья легли в могилу,
> Но был бы жив щенок мой милый,
> Мир выиграл бы, я б утешаться мог[711].

II. Глаза Жерара

Глаза Жерара де Лересса зорко искали выгоды и успеха. В начале 1672 года его можно было застать в Амстердаме за росписью потолочного панно в доме блистательного вельможи Андриса де Граффа, того самого патриция, которому тридцать лет тому назад не угодил портрет, выполненный Рембрандтом. Де Графф возвел для себя настоящий дворец в самом возвышенном, классическом стиле, по последнему слову тогдашней моды, и нанял Лересса украсить новый дом живописными творениями, воспевающими красоты и величие Амстердама. Художник обязался написать три картины: «Единение», «Свобода торговли» и «Безопасность», а также «Аллегорию благословенного мирного договора, заключенного в Бреде». Время для них было выбрано не слишком удачно, поскольку Голландской республике предстояла битва не на жизнь, а на смерть.

Не важно. Капризы истории не волнуют Лересса. Выполняя желание заказчика, он пишет изящных, ярко освещенных аллегорических персонажей, средь сонма пригожих амурчиков воцарившихся на облаках и олицетворяющих всевозможные блага и добродетели. Прекрасный страж в античном шлеме, призванный изображать Безопасность, «Zekerheid», «Секерхейд», обнажил меч и низвергает с потолочного свода в бездну коварное,

со змеями вместо волос чудовище, способное изображать любого врага по выбору клиента[712]. Художник идеально строит перспективу, выбирает прозрачные краски, показывает предметы в безупречном ракурсе. Если старине де Граффу под силу вытянуть морщинистую шею и уставиться на потолок, то совершенно точно он ощутит восторг, а это не так-то часто случается с людьми в летах. Талант живописца не вызывал никаких сомнений. Хотя внешне Лересс, с его носом, похожим на поросячий пятачок, пухлыми губами и глазами навыкате, производил весьма странное впечатление, он всегда был элегантно одет, причесан и завит, и заказчик, будь то органы городского управления или частное лицо, мог быть уверен, что он создаст в любой работе атмосферу торжественности и классического благородства. Наймите Лересса расписать стены вашего салона аллегорическими гризайлями, римскими добродетелями, собраниями мифологических героев, и подумать только! – он превратит обычный дом на набережной канала в подобие Пантеона, а его владельца – в современного Горация или Плиния.

Неизвестный художник по оригиналу Жерара де Лересса. Автопортрет. Ок. 1665. Гравюра резцом. Книжный магазин «Урсус букс энд принтс», Нью-Йорк

«Год бедствий», «rampjaar», «рампйар», никак не прервал его головокружительного карьерного взлета, хотя, по преданию, однажды в Амстердаме Лересса, для которого родным языком был французский и который выучил голландский лишь в зрелом возрасте, окружила разгневанная толпа, заподозрившая в нем французского шпиона, и увлекла его в тюрьму, где он протомился несколько дней до установления личности. Однако, поскольку его отец уже гравировал сцену убийства Вильгельма Молчаливого, Лересу ничего не оставалось, как сделаться страстным

приверженцем Оранского дома. Когда боевые действия несколько поутихли, а Вильгельма III повсюду стали славить как штатгальтера – спасителя отечества, Лересс добился его расположения и стал его любимым художником, готовым выполнить любой заказ. В 1672 году он создал аллегорию на возведение принца Оранского в звание штатгальтера, а четыре года спустя был приглашен расписывать дворец Вильгельма в Сустдейке.

Очень скоро Лересс сделался наиболее востребованным автором возвышенных аллегорий и картин на исторические сюжеты и даже добился того, что оказалось не под силу ни одному художнику XVII века: стал Рубенсом Голландской республики, истинным виртуозом кисти и даже уподобился фламандскому мастеру, запечатлев ряд эпизодов «Энеиды». Работать для протестантских церквей? Пожалуйста, для Вестеркерк он расписал корпус органа сценами вроде «Помазание Давида на царство» или «Царица Савская преподносит дары царю Соломону». Работать для католических соборов? Пожалуйста, для собора Святого Ламберта в своем родном Льеже он изобразил сцену Успения Девы Марии. По желанию другого патриция из числа богатых коммерсантов он создает цикл «Четыре века человечества», от золотого до железного, а по заказу анатома Бидло выполняет изысканные иллюстрации для анатомического атласа. Он без зазрения совести готов был изображать богатых клиентов, например Бартоломеуса Аббу, в образе Аполлона, если они на этом настаивали. Он изготовил эффектные занавесы для Амстердамского театра и эскизы огромных люнет, аллегорически представляющих «Величие Амстердама», для Бюргерзала городской ратуши. В трудное военное время деньги на воплощение этих эскизов найти не удалось, однако Лересс стал свидетелем того, как в зале Высшего апелляционного суда провинции Голландия в Гааге цикл его картин на сюжеты римской истории, в том числе полотно, изображающее победу Горация Коклеса над этрусками, повесили тотчас за троном принца, его председательским местом, ни у кого не оставляя сомнений, кто же современный голландский Гораций Коклес. Лересс сделался для осаждаемой врагами республики столь же символической фигурой, сколь Шарль Лебрен – для «короля-солнца» в Версале: он воспевал могущество и величие отечества, творя в его честь «живописные панегирики» и одновременно самим своим существованием опровергая мнение надменных членов Французской академии, что-де нидерландцам по силам лишь жанровые сцены из жизни черни да натюрморты. Многие почитатели его таланта видели в нем, последнем голландском

воплощении Апеллеса, в отличие от *тех*, кого в прошлом именовали так не по праву, подлинного наследника Рубенса и даже Рафаэля, который больше походил на свой греческий прототип, чем они: он был изящен, благопристоен, сдержан, высокоучен и не только великолепно знал классическое искусство и литературу, но и страстно отстаивал незаменимость и вечную, непреходящую ценность их величия и возвышенности.

Через некоторое время Лересс оставил притворную скромность и перестал возражать, когда его, теша его самолюбие, сравнивали с Пуссеном и даже с Рафаэлем. Вильгельм III называл его «своим Апеллесом», и потому Жерар не мог не польстить своему сиятельному патрону, написав для него Александра с супругой Роксаной. Что ж, пришел черед *ему* изобразить себя на манер Тициана, перекинув руку за парапет, как Рембрандт запечатлел себя на автопортрете 1640 года.

Впоследствии, в 1690 году, Жерар де Лересс полностью ослеп. Однако, даже погруженный во тьму, художник, по собственному признанию, узрел новый свет. А узрел он истинный свет математики.

Поскольку слепой Лересс испытывал необходимость объяснить, что математика, в частности геометрия, наряду с архитектурой, упорядоченной гармонией вселенной, есть основа всего искусства и тот идеал, к которому непременно нужно стремиться, он решил выступать с лекциями по указанному предмету. Лекции он читал дважды в неделю, по вторникам и субботам, с шести до восьми вечера, у себя дома, причем трое его сыновей и двое братьев взяли на себя роль секретарей и быстро записывали за ним на грифельных досках (а Лересс был весьма и весьма многословен), в то время как еще одна группа помощников переводила скоропись на бумагу, чтобы с досок можно было стереть запечатленное и вновь покрыть их Мудрыми Мыслями. А спустя примерно десять лет записей этих скопилось столько, что из них можно было составить большую книгу: так Лересс и поступил, сначала, в 1701 году, опубликовав учебник для начинающих рисовальщиков, а потом, в 1707-м, расширив его до объема «opus magnum», двухтомной «Великой книги о живописи» («Groot schilderboeck»). И тут проницательные критики изрекли свой приговор, что он преобразился из Апеллеса в Гомера, слепого, но наделенного внутренним, духовным зрением.

Еще до того, как ослепнуть, Лересс неукоснительно настаивал, что важно отличать утонченное искусство от вульгарного и что на протяжении почти всего XVII века состояние голландской живописи было удручающим. В особенности он негодовал по поводу необъяснимого пристрастия голландских

художников к низменным сюжетам и их отвратительному подобострастию перед Природой. Прибыв в Амстердам в конце 1660-х годов, Лересс вскоре присоединился к кругу утонченных любителей искусства и имеющих четкую позицию литераторов, которые в 1669 году составили общество под названием «Nil Volentibus Arduum» («Нет ничего невозможного для тех, кто стремится во что бы то ни стало достичь цели»), члены которого в 1676–1682 годах собирались в украшенном, как подобает, классическими колоннами доме Лересса на Аудезейдс-Ахтербургвал[713]. А своей целью они поставили очистить голландское искусство от грубости и вульгарности как в сфере формы, так и в области содержания. Истинное назначение искусства, провозгласили участники общества «Нет ничего…», мнящие себя новыми крестоносцами от культуры, в том, чтобы ясно показать Совершенные и Идеальные формы, узреть которые доступно лишь избранным, хорошо образованным и состоятельным, осознающим вечную истинность классической традиции. Андрис Пелс, драматург, чьи трагедию «Смерть Дидоны» и комедию «Юлфус» иллюстрировал офортами Лересс, недвусмысленно заявлял, что спасение искусства от недостойного и низменного – одна из первоочередных задач, стоящих перед воспитателями сыновей правящей элиты в республике. Перу и кисти, союзникам в деле возрождения классической традиции, отныне надлежит посвятить себя Возвышенному и Утонченному. Ведь достоинство и самое существование республики зависят от того, удастся ли спасти молодое поколение от разврата и беспутства, борделей и игорных домов, а юношество непременно станет посещать сии рассадники нечестия, если сначала увидит образцы вульгарного искусства. Однако, если знатных юношей сызмальства приучить к благородной литературе и возвышенной, прекрасной живописи, они, без сомнения, отвергнут приземленные и низменные поделки.

В особенности же возложить вину за то злосчастное состояние, в котором ныне пребывает заблудшая голландская культура, следует, как говорит Ян де Биссхоп в своей книге «Поучительные примеры» («Paradigmata»), с фронтисписом работы Лересса и посвящением почтенному бургомистру и поэту Яну Сиксу, на тех живописцев, что вообразили, будто «все, что ни есть неприглядного в действительности, делается приятным для взора и достойным похвалы в искусстве. Как следствие, подобные художники полагают, что надлежит скорее изображать уродливых, морщинистых и дряхлых стариков, нежели прекрасных юношей» и что идеал прекрасного может постичь тот, кого «не смущают следы от подвязок на ногах у запечатленной на

полотне женщины»[714]. А если у кого-то еще оставались сомнения, кто же как нельзя более полно воплощает все эти грехи, Андрис Пелс особо ополчался на «великого Рембрандта», «первого еретика в живописи». «Прискорбная утрата для искусства, – продолжает Пелс, – что художник столь способный не нашел лучшего применения своим прирожденным талантам. Но, увы, чем благороднее человек, тем ниже его падение, если он восстает против правил»[715].

Объявив Рембрандта беспутным расточителем собственного таланта и тем самым заклеймив его как Великое Ничтожество, приверженцы классического канона от него не отделались, ведь он и после смерти продолжал являться им, точно призрак. Словно незваный гость, он привидением материализовался в приличном обществе, а затем и далее позорился, грубо привлекая к себе внимание странными замечаниями, эксцентричным платьем и ужасным пренебрежением застольными манерами. А уходить он не хотел. Хуже того, кое-где, особенно за границей, он по-прежнему пользовался некоторой популярностью. Классицистам же внушала отвращение его маниакальная одержимость собственной особой, вылившаяся в создание бесчисленных эксцентричных автопортретов, его равнодушие к сдержанности и благопристойности, его «небрежная» манера письма, растворение четкого контура в полумраке, которое он столь самозабвенно практиковал в позднем творчестве, «кашица» вместо пигмента, извращенное сладострастие, с которым он запечатлевал самые неприглядные детали человеческого тела и самые безобразные и грязные крестьянские хижины, его неприкрытый интерес к уродству и дряхлости и то откровенное бесстыдство, с которым он изображал совокупление. Но более всего они ненавидели Рембрандта за надменное пренебрежение главными, освященными веками принципами композиции, за невнимание к перспективе, за ту дерзость, с которой он упивался ложным убеждением, будто он или вообще кто-либо способен возвыситься над бессмертными, ниспосланными самим Богом Правилами Искусства. «Не стану отрицать, – писал Лересс, – что я испытывал слабость к его манере. Однако это было до того, как я осознал непогрешимость правил, которым подчиняется живопись. Впоследствии я был вынужден признать свою ошибку и отвергнуть его искусство, основанное лишь на химерах, кои породило его причудливое воображение»[716].

С другой стороны, только таких странностей и можно ожидать от человека, который, как гласила уже сложившаяся легенда, происходил из низов, вечно бродил, обсыпанный мельничной мукой, и, несмотря на всю благосклонность и

предпочтение, оказываемые ему сильными мира сего, фигурально выражаясь, никак не желал покидать смрадный грязный хлев и якшался с отбросами общества, вроде нищих, евреев и актеров. Что касается его личной жизни и того позора, который он сам на себя навлек, запятнав свою карьеру, о них лучше и вовсе умолчать. Однако Лересс нисколько не сомневался, как он писал в «Великой книге о живописи» (заглавие которой отсылало к труду ван Мандера, а значит, свидетельствовало о желании автора потеснить знаменитого предшественника на пьедестале), что лишь добродетели под силу приблизиться к пониманию красоты. Чтобы возвыситься над низменной обыденностью, расписывать потолочные панно величественными историческими сюжетами и поэтическими метафорами, прельщая взоры отчетливостью контуров и прозрачными цветами, художник сам должен быть чист и незапятнан.

Он прожил столь долгую жизнь, и зрячим и слепым, что никому и в голову не приходило усомниться в его праведности, а тем более смущать его неловкими воспоминаниями. В некоторых кругах он имел репутацию человека исключительно честного, умеренного и воздержанного; за обедом он якобы выпивал не больше пинты пива. В других кругах ходили куда менее пристойные слухи, что его запавшая переносица подозрительно напоминает следствие сифилиса, и они тем более обрели под собой основание, когда стало известно, что после 1680 года он перестал делить ложе с женой. Возможно, в 1707 году, когда была опубликована его книга и когда принц Вильгельм, успевший стать королем Англии Вильгельмом III, тоже почил, в живых не осталось никого, кто мог бы припомнить, как Лересс впервые прибыл в Голландскую республику с весьма подпорченной репутацией.

Ведь было время, когда Жерара де Лересса сочли бы наименее вероятным претендентом на роль следующего голландского Апеллеса. Было время, когда в нем видели всего-навсего беглеца от закона без гроша в кармане. Было время, когда Рембрандт, художник, которого, как впоследствии настаивал Лересс, должны избегать все начинающие молодые живописцы, ведь «краски у него стекают по холсту, точно нечистоты», написал его портрет[717].

Этот другой Жерар был самым ярким персонажем, которого Льеж видел за много поколений. Его отец Ренье Лересс был художником и вызывал всеобщее восхищение своим умением создавать роспись под мрамор, двое братьев, Ян и Абрахам, также выбрали фамильное поприще. Однако именно Жерар слыл вундеркиндом, и потому его отдали в ученики Бертоле Флемалю,

единственному в этом маленьком городке живописцу, который хоть как-то мог притязать на статус космополита, получил образование в Италии, работал во Флоренции и в Риме и мог похвастаться обширными познаниями в области Высокого Возрождения и римского барокко. Несомненно, в разговоре Флемаль любил словно невзначай упомянуть, что водил знакомство с Пуссеном и Сальватором Розой. Разумеется, он всячески прививал Жерару любовь к классическим авторам и в том числе наставлял его читать трактат «О живописи древних» («De Pictura Veterum») Франциска Юния, где были приведены высказывания об искусстве всех мыслимых греческих и римских писателей, а также, возможно, авторитетные французские издания, превозносившие такие добродетели, как сдержанность и благопристойность, назидательные сюжеты и изящную гармонию. В 1670 году сам Флемаль будет вознагражден за неуклонную приверженность подобной манере: он получит от Людовика XIV заказ расписать аудиенц-зал, впрочем редко использовавшийся, во дворце Тюильри и будет принят во Французскую академию живописи и ваяния.

Однако все это не помешало юному Лересcу избрать своим кумиром и образцом Питера Пауля Рубенса. Неужели кто-то мог превзойти его блестящие живописные драмы, эмоциональную напряженность и сияющие цвета? Живя в княжестве-епископстве Льежском, неподалеку от Фландрии, ни один молодой, одаренный и честолюбивый художник, родившийся в 1640 году, в год смерти Рубенса, не мог не мечтать о несравненной славе, величии и богатстве, которые стали уделом антверпенского мастера. В первых попытках расширить свои горизонты и найти покровителей за пределами родного городка Лересс отправился в Кёльн, где правил курфюрст Священной Римской империи, по совместительству князь-епископ Льежский, Максимилиан-Генрих Баварский и где, как полагали, родился Рубенс. Лересс наверняка видел алтарный образ «Мученичество святого Петра» кисти Рубенса в церкви Святого Петра. А если после его пребывания в Кёльне перед ним не распахнулись широко двери всех богатых заказчиков, как надеялись он сам и его отец, то виной тому, возможно, была некоторая сухость манеры, недостаточно прочувствованной по сравнению с рубенсовской. Поэтому, вернувшись из Кёльна, Лересс в своих наиболее эффектных работах, например в «Крещении святого Августина», намеренно включил в число суровых классических персонажей экстатических героев, безошибочно заимствованных из арсенала Рубенса, в частности ставшую на путь истинный алкоголичку святую Монику, охваченную бурным и, несомненно, рубенсовским по

своему накалу восторгом.

Едва достигший двадцати лет, Лересс, по крайней мере в Льеже, считался чудом. В 1660 году он удостоился звания независимого мастера, в 1661-м – написал грандиозный алтарный образ для собора Святого Ламберта, а в 1662-м – картину «Орфей в Аиде», которая украсила место над каминной полкой в доме бургомистра де Сели. Он делал успешную карьеру. Однако, по-видимому, Лересу был свойствен некий порок, который не позволял ему убедительно притворяться аскетическим служителем искусства, отринувшим все мирские наслаждения. Ведь как лапидарно выразился его соотечественник, льежский художник Луи Абри, некоторое время живший с ним под одной крышей в Амстердаме: «Il aimoit le sexe»[718]. Едва ли он был единственным молодым художником, который приобрел подобную репутацию, однако, как ни странно, Лересс, возможно, заводил многочисленные романы, чтобы победить свое уродство, результат врожденного сифилиса. Так молодой Лересс, к своему бесконечному восторгу, обнаружил в постели, что громкая слава «льежского Пуссена» заставляет любовниц забыть о его носе-пятачке и слабом маленьком подбородке. Поэтому Лересс стал проводить в женском обществе много времени. Он свел знакомство с польской авантюристкой неопределенного возраста. А еще близко сошелся с сестрами Мари и Катрин Франсуа, уроженками соседнего Маастрихта, трактирными служанками, снимавшими жилье в том же заведении, рядом с домом Лересса, и заодно подрабатывавшими натурщицами.

Если в XVII веке молодой человек, который занимал высокое положение в обществе и перед которым открывалось блестящее будущее, обещал жениться на девице явно низкого происхождения, тому могла быть только одна причина. Выходит, по крайней мере один сеанс позирования закончился в постели. Возможно, это случалось не раз. Возможно, натурщица даже забеременела от художника, ведь Жерар действительно согласился жениться на одной из красавиц-сестер (неясно, на какой именно) и совершил роковую ошибку, сделав ей письменное предложение. Услышав об этом опрометчивом поступке, его родители пришли в ужас и тотчас же нашли ему более подходящую невесту – кузину зятя и друга Лересса, юриста Николя Дельбрука, Мари Сальм. По-видимому, она тоже была очень хорошенькой, «fort jolie». И Жерар де Лересс, уверенный, что с ним не может произойти ничего плохого, с готовностью дал согласие.

Весенним вечером 22 апреля 1664 года он убедился, что не стоило так уж полагаться на благоволение судьбы. Только что

отобедав, художник как раз шел к себе, в дом своего зятя Дельбрука, у которого снимал комнаты, намереваясь снова приняться за работу над очередной картиной. Его путь пролегал мимо трактира, где служили сестры Франсуа, и, очевидно, он не слишком-то обрадовался, увидев, как они выходят из заведения и явно устремляются ему навстречу. Возможно, он даже немного ускорил шаг. Если и так, они все же догнали его и стали настаивать намеренно громко, чтобы он поговорил с ними. До них наверняка уже дошла весть о его помолвке с Мари Сальм. Да и как иначе, если предстоящий брак был оглашен в церкви? Насколько их опечалило это известие, быстро стало понятно, когда одна из женщин, вначале, пока ее сестра продолжала осыпать упреками художника-изменника, немного отставшая, вдруг выхватила кинжал и вонзила его живописцу в шею, вспоров мышцы и ранив ключицу. Истекая кровью, Лересс кое-как сумел вытащить из ножен шпагу, но тут обнаружил, что сестры явились на место действия, вооруженные до зубов. Он нанес удар своей обидчице, которая успела выдернуть откуда-то из-под юбок еще один нож, и, как ни странно, вступил в изматывающий дуэльный поединок на шпагах с другой сестрой, прямо посреди Льежа, белым днем, чуть ли не на глазах у прохожих. Какое-то время девица одерживала верх, но уроки фехтования, которые он брал в отрочестве, все-таки не замедлили сказаться. Однако, только получив два удара, один под грудь, другой, как гласят нотариально заверенные свидетельские показания, «в срамные части», она отступила, и ее увели, несомненно громко кричащую и обильно орошающую мостовую кровью из ран. Лересс и сам нуждался в срочной медицинской помощи, и зять, вероятно сломя голову кинувшийся на место происшествия, и невеста Мари Сальм отвели его к аптекарю, который остановил кровотечение и спас художнику жизнь.

Был выдан ордер на его арест. Спустя два дня, кое-как придя в сознание, Лересс дал показания своему зятю-нотариусу, что действовал-де исключительно в пределах самообороны. Не исключено, что это так и было, но, нанеся женщине удары шпагой в грудь и в пах, Лересс стал сомневаться, что закон примет его сторону, и потому решил скрыть свое местонахождение, а Мари Сальм спрятала его в одном из доминиканских монастырей. 28 апреля Жерар и Мари вместе покинули Льеж, спешно обвенчавшись в одной из пригородных церквей; священник не стал задавать им неудобные вопросы, а просто принял деньги за совершение обряда и благословил их союз.

Они пересекли границу владений князя-епископа Льежского и двинулись сначала в Ахен, а затем на северо-запад, в Утрехт.

Там Жерар и Мари сняли комнаты, и муж попытался зарабатывать на жизнь своим ремеслом, возможно нанимаясь расписывать дома состоятельных бюргеров, как он делал это в Льеже. Поначалу ему пришлось несладко. Не владея голландским языком, не имея никакой репутации в новой стране, он был вынужден однажды даже повесить свою картину у двери вместо ремесленного знака.

А потом, как гласит легенда, эту картину заметил житель Амстердама по фамилии Хофт, купил, отвез к себе домой и показал антиквару Герриту ван Эйленбургу, сыну Хендрика, который теперь владел собственной фирмой и живо интересовался новыми, предпочтительно еще не заявившими о себе талантами. Лересса пригласили в Амстердам, и ван Эйленбург попросил его продемонстрировать, на что он способен. Перед ним поставили мольберт с чистым холстом. «Ну хорошо, – сказал ван Эйленбург, – напишите мне „Рождество“». Лересс несколько мгновений неподвижно стоял у мольберта, а затем ошеломил присутствующих, вытащив откуда-то скрипку и сыграв несколько мелодий, и лишь после этого взялся за работу. К тому времени, как он набросал голову Девы Марии, Иосифа и добрую голландскую корову, ван Эйленбургу стало ясно, что он и вправду нашел незаурядного художника (не говоря уже о музыканте).

По крайней мере, таковы слухи. В любом случае не приходится сомневаться, что Лересс стал получать заказы от ван Эйленбурга и что антиквар представил загадочного, странного живописца, с носом, похожим на поросячье рыльце, и большими влажными глазами навыкате, широкому кругу друзей и городских художников, молодых и старых. К их числу принадлежал и знаменитый, утративший свою былую славу, всемирно известный и всеми забытый, высокоценимый и сброшенный со счетов, вызывающий в равной мере восторг и презрение Рембрандт ван Рейн.

Вот так они и расположились в разных концах комнаты: автор живописных нелицеприятных суждений, творец истины, и автор живописной лести, творец изящного притворства, ужасный старый ниспровергатель догм и приверженец «новых веяний» со слегка подмоченной репутацией. А если бы все происходило наоборот и это Лересс писал портрет Рембрандта, стал бы он показывать его бесчисленные недостатки, скрывать которые, по его собственным позднейшим словам, он полагал долгом всякого ответственного портретиста?[719] Превратил бы он одутловатое, расплывшееся лицо раздражительного старика в бесстрастную маску много повидавшего древнего философа, скорее провидца, нежели грешника, Павла, Августина, Гомера, Демокрита? Но поскольку это именно его сейчас внимательно изучал взор

старшего собрата по ремеслу, Лересс, вероятно, волновался в этот день 1665 года: с одной стороны, ему наверняка льстило, что Рембрандт захотел написать его портрет, с другой – он испытывал серьезные опасения, что тот сделает его эдакой диковиной на холсте, предметом отстраненного любопытства, а то и хуже, жалости или насмешек.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Жерара де Лересса. 1665. Холст, масло. 112,4 × 87,6 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

О том, насколько убежденность Лересса, будто истинное назначение искусства – благородное приукрашивание

действительности, сложилась под влиянием его собственного уродства, свидетельствуют его замечания в «Книге о живописи» по поводу долга любого портретиста – скрывать внешние недостатки и невыигрышные черты модели. Если говорить о несчастных вроде горбунов или страдающих косоглазием, то «… природа сама испытывает отвращение к внешнему облику таких людей… Человек, отмеченный косоглазием, не может даже взглянуть на себя в зеркало, не ощутив при этом боли или неудовольствия. Собственный облик, представший перед ним в зеркале, непременно причинит ему страдание, особенно же уязвлены будут женщины, в остальном пригожие и стройные… Однако тем более мерзко [запечатлевать подобные пороки человеческой внешности] на холсте». Для нас совершенно естественно хотеть показать себя с лучшей стороны, не важно, сидим мы или стоим, говорим или храним молчание, поэтому, «если у нас воспалены глаза, мы надвигаем низко на лоб шляпу, если щеку пятнает сыпь или нарыв, мы заклеиваем их пластырем, если у нам неровные зубы, мы стараемся не открывать рот»[720]. Лересс намекает, что художник, выставляя напоказ уродство портретируемого, совершает невероятно жестокий поступок, выдавая его за творческую честность.

Но разумеется, Рембрандту, с его обычной проницательностью и умением распознавать человеческие слабости, достаточно было бросить на Лересса взгляд, чтобы увидеть нервическую застенчивость, тщательно скрываемую за дерзкой уверенностью в себе, столь свойственной выскочкам, которые во что бы то ни стало хотят добиться успеха. Именно это разительное противоречие между внешним и внутренним, маской и истинным обликом, привлекало Рембрандта в его персонаже и позволило увидеть в нем еще один вызывающий сочувствие живой образчик человеческой боли. Поэтому обсуждаемая картина – наиболее трогательный из всех поздних портретов Рембрандта, совершенно лишенный не только притворства или желания приуменьшить недостатки модели, но и склонности выставлять ее на посмешище, увидев в ней только гротескные, уродливые черты. Вместо этого Рембрандт в свободной и плавной манере, которую портретируемый впоследствии будет порицать как наихудшую из возможных, изображает молодого человека, чьи литературные притязания (о них свидетельствует рукопись в руке героя) и честолюбивые стремления войти в высшее общество (о них свидетельствует другая рука героя, заложенная за борт сюртука) намного опережают его скромные успехи; молодого человека, которому еще только предстоит научиться носить роскошный костюм с золотой отделкой и изысканным кружевом;

молодого человека, худенькое лицо которого с заостренными чертами словно теряется между шляпой и воротником; молодого человека, огромные черные глаза которого, исполненные ума, с чрезвычайно расширенными зрачками и с тяжелыми верхними и подчеркнутыми нижними веками, заставляют предположить, что у него что-то не в порядке со зрением.

Что ж, по сравнению со многими другими недостатками это простительное несовершенство. А потом, для Рембрандта несовершенства есть норма человеческого существования. Вот потому-то он и спустя века будет волновать и привлекать тех, для кого искусство – это не поиск идеальной формы, то есть миллионы страдающих смертных, которые инстинктивно и с благодарностью разделяют его видение нашей судьбы, наших недостатков и слабостей, неустанно запечатлеваемых им на холсте, и осознают, что он не только правильно избрал свой сюжет, но и, еще того важнее, показал человека как существо, достойное любви и спасительной благодати.

III. Глаза Рембрандта

Они были плотно закрыты. А что же еще прикажете ожидать от дитяти, только вчера крещенного в церкви Святого Креста с высоким шпилем и лепными ангелочками?

Наступило 6 декабря 1673 года, Николин день. По улицам бегали дети с куклами в руках, запускали воздушных змеев и жевали печенье с мускатным орехом и корицей. А если вами вдруг овладевала тоска по дому, вы могли смежить веки и вообразить, будто вы не в новой, а в старой Батавии. Ведь и здесь, в конце концов, вас окружали обсаженные деревьями каналы шириной в тридцать футов, на берегах которых возвышались дома с высокими ступенчатыми фронтонами, разделенные вымощенными розовым кирпичом улочками. Вот и здесь есть Рыбный рынок с богатым выбором, красивая ратуша, где магистраты собираются три раза в неделю и решают, как поддержать общественный порядок. Есть и широкий залив, усеянный множеством островов, о которые приливная волна разбивалась так удачно, что корабли, стоящие на рейде, могли даже не бросать якорь. А еще была Веревочная улица, Суконная палата и Мясная палата, служившая одновременно бойней и рынком[721]. А дабы способствовать благодетельному распространению христианства, в городе основали сиротский приют и больницу, латинскую школу и даже женский работный дом, где постоянно были закрыты ставни и где блудниц и пьяниц

заставляли прясть, приучая вести себя смиренно и богобоязненно.

Но стоило вам вновь открыть глаза, как вы вспоминали, что каналы названы в честь экзотических животных и именуются Тейгерсграхт и Риносеросграхт, что их набережные обсажены пальмами и что хотя некоторые бастионы, выходящие на гавань, и зовутся Амстердамом и Роттердамом, Дельфтом и Оранжем, другие носят названия Брильянт, Жемчужина и Сапфир: заслышав подобные наименования, добропорядочные бюргеры дома изумленно подняли бы брови, а то и вовсе стали бы возмущаться и негодовать. А еще на плодородной влажной почве новой Батавии можно было вырастить добрую голландскую капусту, а петрушка, салат, спаржа и редис достигали здесь исполинских размеров. Но бобы здесь росли синие, щавель – желтый, свекла – белая, а если недавние переселенцы поначалу величали вездесущие здешние фрукты яблоками и грушами, то вскоре уже именовали их на туземном наречии «джамбо», «дап-дап», «таккатак» и «фокки-фокки». И нужно было обладать поистине голландской сдержанностью, чтобы не поддаться искушению и не наброситься на плод вроде сочного дуриана, полезного в умеренных количествах, но неизменно вызывающего жар и сыпь по всему лицу, если съесть его слишком много. Ост-Индская компания пыталась ввозить в Батавию и хранить по возможности в темных, прохладных местах масло и бекон, но они быстро портились в одуряюще жарком, влажном тропическом климате. Поэтому, как и дома, приходилось питаться преимущественно рыбой, но уж ее-то в Батавии было подлинное изобилие. Впрочем, ее продавали китаянки, а наибольшей популярностью пользовались дорада, белокрылый палтус, атерина, морской еж, скат – морской дьявол, морская свинья, акулий сом, сиап-сиап, улька, яванский пескарь и рыба-прилипала. Крабы были пятнистые, пурпурно-белые, омары синие, а мидии бурые. Выходит, на самом деле все было совсем не похоже на Голландию. Но Корнелия ван Рейн, подобно прочим добрым голландским домохозяйкам, несомненно, делала все, чтобы ее супруг Корнелис, и их новорожденный мальчик, и она сама чувствовали себя как дома. А после амстердамских несчастий разве у нее оставался выбор? Прошло всего несколько недель со дня смерти ее единокровного брата Титуса, как его вдова Магдалена ван Лоо упокоилась в церкви Вестеркерк. А вскоре за ней последовала и ее мать Анна Хёйбрехтс, словно над этой семьей тяготел какой-то злой рок. Говоря по правде, оставшихся членов этой сильно поредевшей семьи охватил такой страх смерти, что они почти утратили всякое сочувствие друг к другу и думали лишь о том, как бы сохранить в ходе наследственных

разделов свою долю имущества. Об осиротевшей крошке Тиции заботился ее опекун, ювелир Бейлерт, а будущее Корнелии взялся устроить ее собственный опекун Христиан Дюсарт. Именно он проследил за тем, чтобы ей досталась причитающаяся по закону часть имущества Хендрикье, а потом подыскал мужа, который мог послужить ей опорой и утешением на жизненном пути.

И вот в 1670 году, шестнадцати лет от роду, Корнелия вышла за художника Корнелиса ван Сёйтхофа. Они сели на корабль, направляющийся в Батавию, где, как заверяли члены Голландской Ост-Индской компании, усердным трудом и милостью Божией, единственно способной избавить от лихорадок и местных моровых поветрий, они смогут сделать состояние.

Но работы для живописца в Батавии оказалось мало; лишь несколько джентльменов из форта и фактории пожелали украсить свои загородные виллы, расположенные в верховьях рек, портретами и пейзажами. Поэтому Сёйтхофу, как и большинству искусных мастеров в их колонии, потребовалось искать дополнительный заработок, чтобы прокормить семью. Он сделался тюремщиком. Дом ремесленников, где они ютились вместе с серебряных дел мастерами, лудильщиками, стеклодувами, гончарами и каменщиками, служил также каталажкой, где содержали в цепях и принуждали к каторжным работам отчаянных злодеев, совершивших самые ужасные преступления. Поэтому, когда Сёйтхоф не был занят росписью вывесок или не угождал тщеславию какого-нибудь купца или офицера на службе Ост-Индской компании, он присматривал за разбойниками и душегубами: ласкарами и малайскими пиратами, тиморцами в одних набедренных повязках, ни с того ни с сего набросившимися на какого-то несчастного, пронзив его острым мечом из сандалового дерева, усатыми амбонцами и содержавшимся отдельно от прочих европейским сбродом.

Два года спустя Корнелия родит еще одного ребенка, которого назовет Хендриком, и, по крайней мере пока, она и ее муж убереглись от желтой лихорадки, моровых поветрий и дизентерии, свирепствовавших в Батавии.

Поэтому нетрудно вообразить Корнелию в Доме ремесленников, в комнате за плотными занавесами… вот она покачивает колыбель со своим первенцем, укутанную кисеей от москитов и других кровососов, от укусов которых кожа покрывалась волдырями, а также от ужасных скорпионов, таившихся за каждым тяжелым шкафом и комодом, и прочих жутких тварей, в изобилии порождаемых климатом Ост-Индии, лишь бы навредить младенцу. Или по вечерней прохладе она могла с ребенком на руках отправиться в сады, окружающие

замок губернатора… вот она у нас на глазах садится под толстым узловатым стволом тамаринда, вдыхая густой, насыщенный аромат магнолии чампака, слушая нестройный хор попугаев и лягушек-быков и глядя, как в сгущающихся сумерках порхают первые летучие мыши. А заметив смертоносный кинжал-крис, торчащий из-за шелкового пояса амбонского воина, что проходит мимо, или заслышав трубный зов слона, доносящийся откуда-то из-за крепостных стен, Корнелия могла подумать, что в этом новом мире, под пламенеющими коралловыми небесами, наверняка есть что-то, что мог бы запечатлеть увлекающийся художник.

Потом она опускала взор на свое дитя, по-прежнему лежащее смежив нежные, прозрачные веки, на которых едва заметно выделялись тоненькие венки и которые чуть подрагивали во сне, словно малыш вел сам с собою безмолвную беседу, пытаясь уяснить, почему же его окрестили столь странным именем – Рембрандт.

Примечание автора

Но точно ли все это Рембрандт?

Книга «Глаза Рембрандта» посвящена долгому пути, который художник прошел, прежде чем стать абсолютно неповторимым. В работе над ней автор исходил из предположения, что только Рембрандт способен был создать творения столь сложные и поражающие своим мастерством, сколь «Портрет Яна Сикса» или «Иаков, благословляющий сыновей Иосифа». Мне представляется, что подобные картины свидетельствуют о непревзойденном гении

и искусности Рембрандта, к которым не могут даже приблизиться его современники и ученики. Однако совсем недавно существовали буквально сотни работ «в манере Рембрандта», уверенно приписываемых мастеру, но ныне исключенных из «Корпуса», после того как «Исследовательский проект „Рембрандт“» выдвинул значительно более строгие критерии атрибуции. Успех введения подобных весьма жестких стандартов доказывает тот факт, что сейчас трудно смотреть на целый массив картин, некогда безусловно приписываемых Рембрандту лишь на том основании, что их авторы поверхностно подражают его «грубой», свободной поздней манере и контрастному кьяроскуро, не удивляясь, что не так давно их считали подлинными работами Рембрандта.

Я писал об этом на страницах журналов «Нью-йоркер» и «Таймс литэрари сапплемент» и сознательно решил не останавливаться подробно в своей книге на сложной проблеме авторства, в том числе и потому, что, обладая достаточным уровнем знаний, чтобы написать творческую биографию Рембрандта, я все же не являюсь профессиональным искусствоведом, я всего-навсего увлеченный созерцатель. Однако я размышлял, писал и был автором программ о Рембрандте на радио и телевидении на протяжении примерно десяти лет, и потому с моей стороны было бы неискренним утверждать, будто за это время у меня не сложились определенные взгляды на проблему авторства, особенно поскольку *концепция* авторского начала остается для меня важнейшей при анализе произведений искусства. Мои взгляды на этот вопрос становятся понятны, если посмотреть на работы, выбранные мною для обсуждения в этой книге и приведенные в качестве иллюстраций. У меня никогда не было сомнений, что «Польского всадника» написал Рембрандт, и я публично высказывал это мнение, даже когда «Исследовательский проект „Рембрандт“» отвергал данную картину.

Хотя категоричность суждений, отличающая подготовленные участниками проекта первые три тома монументального «Корпуса произведений Рембрандта», иногда вызывает желание поспорить, я, как и все мои коллеги, работающие в этой области, выражаю им глубокую благодарность за проделанный гигантский труд, не в последнюю очередь за комплексное исследование материального строения картин Рембрандта. Я с нетерпением жду появления остальных томов «Корпуса», в которых, как обещают сотрудники проекта, их анализ будет скорее касаться трактовки содержания, а сам стиль статей станет более субъективным.

Впрочем, должен признаться, меня удивляет поспешность их суждений и то благоговейное почтение, которое испытывают к подобным взглядам кураторы музеев. В числе таких случаев можно назвать бесспорно прекрасный «Автопортрет в латном воротнике» 1629 года, хранящийся в музее Маурицхёйс, недавно признанный копией находящегося в Нюрнберге оригинала (с. 15), поскольку на нем обнаружили следы подготовительного рисунка, что якобы противоречит обычной практике Рембрандта. Это действительно так. Однако само отступление от привычки вовсе не свидетельствует о том, что эту картину не мог создать Рембрандт. И потом, если предположить, что гаагская работа и вправду творение ученика, то у какого же вундеркинда в 1629 году достало мастерства написать нечто столь удивительное? У четырнадцатилетнего Герарда Доу, только что поступившего в мастерскую Рембрандта? Если сравнить «Автопортрет в латном воротнике» с его ранними работами, это покажется немыслимым. У Исаака Жюдервиля? Почти столь же невероятно. А если картину написал не ученик, а безусловно талантливый Ливенс? Но до нас дошел портрет Рембрандта в латном воротнике, выполненный Ливенсом, и он даже отдаленно не напоминает гаагский. Таким образом, остается всего два варианта установления авторства: либо предположить, что картину создал какой-то неизвестный ученик, которого великолепная техника почему-то не спасла от полного забвения, либо согласиться с тем, что Рембрандт написал *оба* автопортрета, пусть даже оставив на одном подготовительный рисунок. Ведь Рембрандт и в самом деле выполнял почти идентичные версии одной и той же работы: примером могут служить его автопортреты-трони, хранящиеся в Мюнхене и в Амстердаме.

К тому же утверждают, что один и тот же художник не мог создать «грубую» и «гладкую» версию одного автопортрета. Однако еще в молодые годы Рембрандт не отвергал ни одну из этих манер и умел принимать горести наравне с радостями. Именно так он и будет поступать всю свою жизнь.

Сокращения

Corpus – A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol. I: 1625–1631 / Ed. Josua Bruyn et al. The Hague; Boston; London, 1982. (Корпус произведений Рембрандта. Т. 1: 1625–1631 / Изд. подготовили Иосуа де Брёйн и др. Гаага; Бостон; Лондон, 1982.)

CR – Correspondance de Rubens et documents epistolaires concernant sa vie et ses oeuvres, ed. Max Rooses and Charles Ruelens. 6 vols. Antwerp, 1887–1909. (Переписка Рубенса и эпистолярные документы, касающиеся его жизни и творчества / Изд. подготовили Макс Розес и Шарль Рюленс: В 6 т. Антверпен, 1887–1909.)

LPPR – The Letters of Peter Paul Rubens / Trans., ed. Ruth Saunders Magurn. Evanston, Ill., 1991. (Письма Питера Пауля Рубенса / Перев. и ред. Рут Сондерс Мэгерн. Иванстон, ил., 1991.)

RD – The Rembrandt Documents / Ed. Walter L. Strauss and Marjon van der Meulen with the assistance of S. A. C. Dudok van Heel and P. J. M. de Baar. New York, 1979. (Документы, касающиеся жизни и творчества Рембрандта / Ред. Уолтер Л. Стросс, Марьон ван дер Мёйлен и др. Нью-Йорк, 1979.)

Избранная библиография

Литература, посвященная творчеству Рембрандта и Рубенса, конечно, огромна. Приводимый обзор не притязает на научную полноту, а лишь дает общие сведения читателю-непрофессионалу, который заинтересовался данной темой после прочтения книги. Монографии и статьи по более узким, конкретным вопросам можно найти в примечаниях.

Источники и документы

Рубенс

Correspondance de Rubens et documents epistolaires concernant sa vie et ses oeuvres / Ed. Max Rooses, Charles Ruelens: 6 vols., Antwerp, 1887–1909; The Letters of Peter Paul Rubens / Ed., trans. Ruth Saunders Magurn. Cambridge, Mass., 1955; repr. Evanston, Ill., 1991.

Рембрандт

Broos B. P. J. Index to the Formal Sources of Rembrandt's Art. Maarssen, 1977; *Hofstede de Groot Cornelis*. Die Urkunden über Rembrandt (1575–1721). The Hague, 1906; *Strauss Walter L.*, *Meulen Marjon van der*, with *Dudok van Heel S. A. C.*, *Baar P. J. M. de*. The Rembrandt Documents, New York, 1979; *Gerson H.* Seven Letters by Rembrandt. The Hague, 1961; *Dudok van Heel S. A. C.* The Rembrandt Papers: Documents, Drawings and Prints. Amsterdam, 1987.

«Корпус произведений Рембрандта»

Bruyn J. et al. A Corpus of Rembrandt Paintings: 3 vols. The Hague; Boston; London, 1982–1989. Новое руководство издательским коллективом во главе с Э. ван де Ветерингом, М. Франкеном и П. Г. Т. Брукхоффом предложило совершенно иной подход к работе над «Корпусом». В частности, оно планирует в большей степени учитывать содержательную сторону, предлагать свою интерпретацию картин, отказываться от однозначных решений, включать ту или иную картину в «Корпус»

или нет, и при его составлении ориентироваться скорее не на строгую хронологию, а на жанр.

Биографии художников и посвященные им отдельные исследования

Рубенс

Alpers Svetlana. The Making of Rubens. New Haven; London, 1995; *Baudouin Frans*. P. P. Rubens / Trans. Elsie Callender. New York, 1980; *Belkin Kristin Lohse*. Rubens. London, 1998; *Downes Kerry*. Rubens. London, 1980; *Evers Hans Gerhard*. Peter Paul Rubens. Munich, 1942; *Rooses Max*. Rubens. Philadelphia; London, 1904; *Scribner III Charles*. Rubens. New York, 1989; *Warnke Martin*. Rubens: His Life and Work / Trans. Donna Pedini Simpson, Woodbury, N.Y., 1980; *Idem*. Kommentare zu Rubens. Berlin, 1965; *White Christopher*. Peter Paul Rubens. New Haven; London, 1987.

Рембрандт

Две работы, опубликованные после Второй мировой войны, радикально изменили весь облик рембрандтоведения. Это исследования Яна Эмменса: *Emmens Jan Ameling*. Rembrandt en de regels van de kunst: Ph. D. diss. University of Utrecht, 1964; переиздана: *Idem*. Verzameld *Werk*. Vol. 2. Amsterdam, 1979 (см. также рецензию на это издание, подготовленную Дэвидом Фридбергом (*Freedberg David*. J. A. Emmens, Verzameld Werk: 4 vols. 1979–1981 // Simiolus. XIII, 1983. P. 142–146 (review-article); мои соображения по поводу работы Эмменса и ее влияния на искусствоведческие штудии, посвященные Рембрандту, см. в гл. первой этой книги; и Гэри Шварца (*Schwartz Gary*. Rembrandt: His Life, His Paintings. New York; London, 1985). Исследовав творческий путь Рембрандта с привлечением множества ценных архивных материалов, Шварц более, чем кто-либо другой до него, показал всю сложность историко-социального и политического контекста, в котором Рембрандт сформировался как художник. Книга Шварца представляет также исчерпывающую историю покровителей, заказчиков и аудитории Рембрандта, в этом отношении является непревзойденной и, видимо, останется таковой навсегда.

К другим важным источникам можно отнести работы: *Alpers Svetlana*. Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market. Chicago;

London, 1988; *Bal Mieke*. Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition. Cambridge, 1991; *Clark Kenneth*. Rembrandt and the Italian Renaissance. London, 1966; *Gerson Horst*. Rembrandt Paintings. Amsterdam, 1968; *Haak Bob*. Rembrandt: His Life, His Work, His Time. New York, 1969; *Held Julius S*. Rembrandt Studies. Princeton, 1991; *Slive Seymour*. Rembrandt and His Critics 1630–1730. The Hague, 1953; *Tümpel Christian* (with chapters by Astrid Tümpel). Rembrandt. Antwerp, 1986, 1993; *White Christopher*. Rembrandt. London, 1984. Книга Энтони Бейли (*Bailey Anthony*. Rembrandt's House. Boston; London, 1978) увлекательно знакомит с творчеством художника.

Исследования ранних этапов творчества Рубенса

Belkin Kristin Lohse. Rubens und Stimmer // Tobias Stimmer: Exhibition catalogue. Basel, 1984. P. 201–222; *Brown Christopher*. Rubens' Samson and Delilah. London: National Gallery, 1983; *Filipczak Zirka Zaremba*. Picturing Art in Antwerp, 1550–1700. Princeton, 1987; *Freedberg David*. Painting and the Counter-Reformation in the Age of Rubens // The Age of Rubens / Ed. Peter Sutton: Exhibition catalogue. Boston: Museum of Fine Arts, 1993. P. 131–145; *Glen Thomas L*. Rubens and the Counter-Reformation. New York; London, 1977; *Held Julius S*. Thoughts on Rubens's Beginnings // Papers Presented at the International Rubens Symposium / Ed. William H. Wilson, Wendy McFarland. Ringling Museum of Art Journal, 1983. P. 14–35; *Idem*. Rubens and Vorsterman // Rubens and His Circle. Princeton, 1982. P. 114–125; *Huemer Frances*. Rubens and the Roman Circle: Studies of the First Decade. New York, 1966; *Hulst Roger d' et al*. De Kruisoprichting van Pieter Paul Rubens. Brussels, 1993; *Huvenne Paul*. The Rubens House. Antwerp; Brussels, 1990; *Jaffe Michael*. Rubens and Italy. London, 1972; *McGrath Elizabeth*. The Painted Decoration of Rubens's House // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 41 (1978): 245–277; *Idem*. Rubens, the Gonzaga and the «Adoration of the Trinity» // Splendours of the Gonzaga / Ed. David Chambers, Jane Martineau: Exhibition catalogue. London: Victoria and Albert Museum, 1981. P. 214–221; *Martin John Rupert*. The Antwerp Altarpieces. New York, 1969; *Morford Mark*. Stoics and Neo-Stoics. Princeton, 1991; *Muller Jeffrey M*. Rubens: The Artist as Collector. Princeton, 1989; *Prinz Wolfram*. The Four Philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth Century Painting // Art Bulletin 55 (1973): 410–428; *Stechow Wolfgang*. Rubens and the Classical Tradition. Cambridge, Mass., 1968; *White Christopher*. Rubens and Antiquity // The Age of Rubens / Ed. Peter Sutton: Exhibition

catalogue. Boston: Museum of Fine Arts, 1993. P. 147–157.

О влиянии Рубенса в Нидерландах

Gelder Jan Gerrit van. Rubens in Holland in de Zeventiende Eeuw // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 3 (1950–1951): 103–150; *Gerson Horst*. Rembrandt and the Flemish Baroque: His Dialogue with Rubens // Delta, 1969: 7–23.

О живописной технике Рембрандта

Ainsworth Mary, Haverkamp-Begemann Egbert, et al. Art and Autoradiography: Insights into the Genesis of Paintings by Rembrandt, Van Dyck and Vermeer. New York, 1982*; Bomford David, Brown Christopher, Roy Ashok*. Art in the Making: Rembrandt. London, 1988; *Laurie Arthur Pillans*. The Brushwork of Rembrandt and His School. London, 1932; *Wetering Ernst van de*. Rembrandt: The Painter at Work. Amsterdam, 1997. В сборнике статей ван де Ветеринга проницательно и глубоко исследуется сочетание композиции и живописных приемов в творчестве Рембрандта, а также поэтическое воздействие его картин на зрителей.

Рембрандт в Лейдене

Baar P. J. M. de et al. Rembrandt en Lievens in Leiden «een jong en edel schildersduo»: Exhibition catalogue. Leiden: Stedelijk Museum De Lakenhal, 1992; *Bauch Kurt*. Die Kunst des jungen Rembrandt. Heidelberg, 1933; *Idem*. Der frühe Rembrandt und seine Zeit: Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils. Berlin, 1960; *Idem*. Christus am Kreuz // Pantheon 20 (1962): 137–144; *Bille Clara*. Rembrandt and Burgomaster Jan Six // Apollo (1967): 160–165; *Broos Ben P. J*. Rembrandt and Lastman's «Coriolanus»: The History Piece in the Seventeenth Century, Theory and Practice // Simiolus (1975): 199–228; *Brown Christopher, Plesters Joyce*. Rembrandt's Portrait of Hendrickje Stoffels // Apollo (1977): 286–291; *Defoer Henry L. M*. Rembrandt van Rijn, De doop van de kamerling // Oud Holland 91 (1977): 2–26; *Gelder Jan Gerrit van*. A Rembrandt Discovery // Apollo 77 (1963): 371–372; *Gerson Horst*. La Lapidation de Saint Etienne peinte par Rembrandt en 1625 // Bulletin des musees et monuments lyonnais (1962); *Haak Bob*. Nieuwe licht op Judas en de zilverlingen van Rembrandt // Album Amicorum J. G. van Gelder. The Hague,

1973. P. 155–158; *Robinson Franklin*. A Note on the Visual Tradition of Balaam and His Ass // Oud Holland 84 (1969): 167–196; *Slive Seymour*. The Young Rembrandt // Allen Memorial Art Museum Bulletin 20 (1962): 120–149; *Wetering Ernst van de*. Leidse schilders achter de ezels // Geschildert tot Leyden anno 1626: Exhibition catalogue. Leiden, 1976. P. 21–31.

Портреты и групповые портреты

Bergstrom Ingvar. Rembrandt's Double-Portrait of Himself and Saskia at the Dresden Gallery // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 17 (1966): 143–169; *Brilliant Richard*. Portraiture, Cambridge, Mass., 1991; *Perry Chapman H*. Rembrandt's Self-portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity, Princeton, 1990; *Dudok van Heel Sebastiaan Abraham Cornelis*. Mr. Joannes Wtenbogaert (1608–1680): Een man uit Remonstrants milieu en Rembrandt van Rijn // Jaarboek Amstelodamum 70 (1978): 146–169; *Eeghen Isabella Henriette van*. Martens en Herman Doomes // Maandblad Amstelodamum 43 (October 1956): 133–137; *Emmens Jan A*. «Ay, Rembrandt, maal Cornells stem» // *Idem*. Kunsthistorische Opstelling. Vol. 1. Amsterdam, 1981. P. 20; *Frerichs L. C. J.* De schetsbladen van Rembrandt voor het schilderij van het echtpaar Anslo // Maandblad Amstelodamum 56 (Oct. 1969): 206–211; *Freedman Luba*. Rembrandt's Portrait of Jan Six // Artibus et Historiae 12 (1985): 89–105; *Gelder Hendrik Enno van*. Rembrandt's portretjes van M. Huygens en J. de Gheyn III // Oud Holland 68 (1953): 107; *Gerson Horst*. Rembrandt's portret van Amalia van Solms // Oud Holland (1984): 244–249; *Gombrich Ernst H*. The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and Art // The Image and the Eye. London, 1982. P. 104–136; *Grimm Claus*. Rembrandt Selbst: Eine Neubewertung seiner Porträtkunst. Stuttgart; Zurich, 1991; *Haverkamp-Begemann Egbert*. Rembrandt: «The Night Watch». Princeton, 1982; *Heckscher William S*. Rembrandt's «Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp»: An Iconological Study. New York, 1958; *Jongh Eddy de*. The Spur of Wit: Rembrandt's Response to an Italian Challenge // Delta 12 (1969): 49–67; *Middelkoop Norbert et al*. Rembrandt under the Scalpel: Exhibition catalogue. The Hague: Mauritshuis, 1998; *Riegl Alois*. Das holländische Gruppenporträt / Ed. L. Munz: 2 vols. Vienna, 1931; *Schneider Cynthia P*. Death by Interpretation: Rembrandt's «Girl with Dead Peacocks» // Rembrandt and His Pupils / Ed. Görel Cavalli-Björkman. Stockholm, 1993. P. 55–67; *Idem*. Rembrandt Reversed: Reflections on the Early Self-portrait Etchings // Shop Talk: Studies in Honour of Seymour Slive /

Ed. Cynthia Schneider, William Robinson, Alice Davies, Cambridge, Mass., 1995. P. 224–226; *Schupbach William*. The Paradox of Rembrandt's «Anatomy of Dr. Tulp». London, 1982; *Six Jan*. Jan Six aan het venster (Jan Six at the Window) // Kroniek van het Rembrandthuis 23 (1969): 34–36, 68–69; *Slive Seymour*. Rembrandt's «Self-portrait in a Studio» // Burlington Magazine 106 (1964): 483–486; *Smith David R*. «I Janus»: Privacy and the Gentlemanly Ideal in Rembrandt's Portraits of Jan Six // Art History 11 (Mar. 1988): 42–63; *Stoichita Victor I*. The Self-aware Image: An Insight into Early Modern Meta-painting / Trans. Anne-Marie Glasheen. Cambridge, 1997; *Sullivan Scott A*. Rembrandt's «Self-portrait with Dead Bittern» // Art Bulletin 62 (1980): 136–143; *Tümpel Christian*. De Amsterdamse schutter-stukken // Schutters in Holland / Ed. Marijke Carasso-Kok, Jacoba Levy-van Halm: Exhibition catalogue. Zwolle, 1988. P. 74–103; *Wheelock Jr. Arthur K*. Rembrandt Self-portraits: The Creation of a Myth // Papers in Art History from the Pennsylvania State University 11 (1999): 3–35.

Историческая живопись после 1630 года

Bruyn Josua. Rembrandt's keuze van Bijbelse onderwerpen, Utrecht, 1959; *Gage John*. A Note on Rembrandt's «Meeste Ende die Naetureelste Beweechgelickheijt» // Burlington Magazine 111 (Mar. 1976): 128–138; *Halewood William H*. Six Subjects of Reformation Art: A Preface to Rembrandt. Toronto, 1982; *Visser 't Hooft William*. Rembrandt and the Gospel. London, 1957; *Manke Use*. Zu Rembrandts «Jakobsegen» in der Kasseler Galerie // Zeitschrift für Kunstgeschichte 23 (1960): 252–260; *Rijckevorsel Joannes Leo Antonius Aloysius Maria van*. Rembrandt en de Traditie. Rotterdam, 1932; *Russell Margarita*. The Iconography of Rembrandt's «Rape of Ganymede» // Simiolus (1977): 5–18; *Sass Else Kai*. Comments on Rembrandt's Passion Paintings and Constantin Huygens' Iconography // Det kon-gelige danske videnskabernes selskab: Historisk-filosofiske skrifter 5.3 (Copenhagen, 1971); *Slive Seymour*. Notes on the Relationship of Protestantism to Seventeenth-Century Dutch Painting // Art Quarterly 19 (1956): 2–15; *Stechow Wolfgang*. Rembrandt's Representations of the «Raising of Lazarus» // Bulletin of the Los Angeles County Museum (1973): 7–11; *Tümpel Astrid, Tümpel Christian*. Rembrandt legt die Bibel aus. Berlin, 1970; *Tümpel Christian*. Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 29 (1969): 107–198; *Wheelock Jr. Arthur K*. Rembrandt and the Rembrandt School // Gods, Saints and Heroes: Dutch Painting in the Age of Rembrandt / Ed. Albert Blankert et al.: Exhibition catalogue.

Washington D. C.; Detroit; Amsterdam: National Gallery of Art, Detroit Institute of Arts, and Rijksmuseum, 1981. P. 137–182.

Слепота

Bal Mieke. Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition. Cambridge, 1991; *Derrida Jacques*. Memoirs of the Blind: The Self-portrait and Other Ruins / Trans. Pascale-Anne Brault, Michael Naas. Chicago; London, 1973; *Heinemann M. H.*, *Pinell-Staehle H. C.* Rembrandt van Rijn and Cataract Surgery in Seventeenth-Century Amsterdam // Historia Ophthalmologica Internationalis 2 (1981): 85–93; *Held Julius S.* Rembrandt and the Book of Tobit // Rembrandt Studies, Princeton, 1991. P. 118–143; *Hellerstedt Kahren Jones*. The Blind Man and His Guide in Netherlandish Painting // Simiolus 13 (1983): 163–181; *Manuth Volker*. Die Augen des Sünders – Überlegungen zu Rembrandts «Blendung Samsons» von 1636 in Frankfurt // Artibus et Historiae 21 (1990): 169–198; *Trevor-Roper Patrick*. The World Through Blunted Sight. London, 1970.

Нагота

Rembrandt's «Bathsheba Reading King David's Letter» / Ed. Ann Jensen Adams. Cambridge, 1998; *Aleschina Tatiana Pavlovna*. Some Problems Concerning the Restoration of Rembrandt's Painting «Danaë» // Rembrandt and His Pupils / Ed. Görel Cavalli-Björkman. Stockholm, 1993, 223–234; *Clark Kenneth*. The Nude: A Study in Ideal Form. New York, 1956 (*Кеннет Кларк.* Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы / Перевод М. В. Куренной, И. В. Кытмановой, А. Т. Толстовой. СПб., 2004); *Eisler Colin*. Rembrandt and Bathsheba // Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on His Sixtieth Birthday / Ed. Anne-Marie Logan. Doorspijk, 1983. P. 84–88; *Panofsky Erwin*. Der gefesselte Eros: Zur Genealogie von Rembrandts «Danaë» // Oud Holland 50 (1933): 193–217; *Schama Simon*. Rembrandt and Women // Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences 38 (1985); *Sluiter Eric J.* Rembrandt's Early Paintings of the Female Nude: Andromeda and Susanna // Rembrandt and His Pupils / Ed. Görel Cavalli-Björkman, Stockholm, 1993. P. 31–54; *Sokolowa Irina et al*. Danaë. St. Petersburg, 1998.

Пейзаж и графика

Ackley Clifford S. Printmaking in the Age of Rembrandt: Exhibition catalogue. Boston: Museum of Fine Arts, 1981; *Boon Karel Gerard*. Rembrandt: The Complete Etchings: 2 vols. London; New York, 1952; *Cafritz Robert C*. Reverberations of Venetian Graphics in Rembrandt's Pastoral Landscapes // *Cafritz Robert C*., *Gowing Lawrence, Rosand David*. Places of Delight: The Pastoral Landscape: Exhibition catalogue. Washington, D. C.: The Phillips Collection and National Gallery of Art, 1988, P. 130–147; *Freedberg David*. Dutch Landscape Prints, London, 1980; *McNeil Kettering Alison*. Rembrandt's «Flute Player»: Unique Treatment of the Pastoral // Simiolus 9 (1977): 19–44; *Idem*. The Dutch Arcadia: Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age. Totowa; Montclair, N. J., 1983; *Lugt Frits*. Mit Rembrandt in Amsterdam, Berlin, 1920; *Schneider Cynthia et al*. Rembrandt's Landscapes. New Haven; London, 1990; *Idem*. Rembrandt's Landscapes: Drawings and Prints: Exhibition catalogue. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1990; *Sluiter Eric Jan*. De entree van de amoureuze herdersidylle in de Noord-Nederlandse prenten schilderkunst // Het Gedroomde Land: Pastorale Schilderkunst in de Gouden Eeuw / Ed. Peter van den Brink. Utrecht, 1993; *Stone-Ferrier Linda*. Rembrandt's Landscape Etchings: Defying Modernity's Encroachments // Art History 15 (Dec. 1992): 403–433; Rembrandt: Experimental Etcher: Exhibition catalogue. Boston: Museum of Fine Arts; New York: Hacker Art Books, 1988; *White Christopher*. Rembrandt as Etcher: A Study of the Artist at Work: 2 vols. London, 1989.

Ученики Рембрандта и его «школа»

Головоломной и загадочной проблеме, как отличить картины и рисунки Рембрандта от произведений его учеников, ассистентов и подражателей, в последнее время были посвящены ряд крупных выставок и их каталогов. См. в особенности: The Impact of a Genius: Rembrandt, His Pupils and Followers in the Seventeenth Century. Amsterdam: Rijksmuseum; Berlin: Gemäldegalerie: London: Royal Academy, 1983; Rembrandt: The Master and His Workshop: 2 vols., New Haven; London, 1991; *Cavalli-Björkman Görel, Blankert Albert, Liedtke Walter et al*. Rembrandt and His Pupils / Ed. Görel Cavalli-Björkman, Stockholm, 1993; *Sonneburg Hubert von, Liedtke Walter*. Rembrandt/Not Rembrandt: 2 vols. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995; Rembrandt: A Genius and His Impact, National Gallery of Victoria. Melbourne; Zwolle, 1997. См. также: *Gerson Horst*. Rembrandt's Workshop and Assistants // Rembrandt after Three Hundred Years: A Symposium. Chicago, 1973. P. 19–31; *Janssen Paul*

Huys, Sumowski Werner. The Hoogstede Exhibition of Rembrandt's Academy. Zwolle, 1992. Наиболее авторитетным справочным изданием, посвященным «школе» Рембрандта, следует считать работу Вернера Зумовски: *Sumowski Werner*. Gemälde der Rembrandt-Schüler. Vol. 1, Landau, 1983. Из недавних исследований необходимо отметить содержательную статью Вальтера Лидтке: *Liedtke Walter*. Reconstructing Rembrandt and His Circle: More on the Workshop Hypotheses // Papers in Art History from the Pennsylvania State University 11 (1999): 38–60.

Исторические полотна и портреты 1650–1660-х гг.

Alpers Svetlana. Rembrandt's «Claudius Civilis» // Rembrandt and His Pupils / Ed. Görel Cavalli-Björkman. Stockholm, 1993. P. 14–30; *Bailey Anthony*. Response to Rembrandt: Who Painted «The Polish Rider»? A Controversy Considered. New York, 1994; *Biatostocki Jan*. Rembrandt's «Eques Polonus» // Oud Holland 84 (1969): 163–176; *Benesch Otto*. Wordly and Religious Portraits in Rembrandt's Late Art // Art Quarterly 19 (1956): 335–355; *Blankert Albert*. Rembrandt, Zeuxis, and Ideal Beauty // Album Amicorum Jan Gerrit van Gelder. The Hague, 1973. P. 32–39; *Broos Ben P. J.* Rembrandt's Portrait of a Pole and His Horse // Simiolus 7 (1974): 192–218; *Deutsch-Carroll Margaret*. Civic Ideology and Its Subversion: Rembrandt's «Oath of Claudius Civilis» // Art History 9 (1986): 12–35; *Manke Ilse*. Zu Rembrandt's «Jakobsegen» in der Kasseler Galerie // Zeitschrift für Kunstgeschichte 23 (1960): 252–260; *Nordenfalk Carl*. The Batavians' Oath of Allegiance. Stockholm, 1982; *Schwartz Gary*. Appelles, Apollo en the Third Man: Schilderkunst, letterkunde en politiek rond 1650 // De Zeventiende Eeuw 11 (1995): 124–130; *Stechow Wolfgang*. Jacob Blessing the Sons of Joseph: From Early Christian Times to Rembrandt // Gazette des Beaux Arts 23 (1943): 193–208; *Waal Henri van de*. The Staalmeesters and Their Legend // *Idem*. Steps Towards Rembrandt. Amsterdam; London, 1974. P. 247–275.

Благодарности

По большей части в основу этой книги легли долгие выступления, которыми я мучил терпеливую аудиторию Оксфордского университета зимой 1996 года в рамках Тэннеровских чтений, посвященных проблемам общечеловеческих ценностей. Я весьма признателен лорду Уиндлшему, ректору колледжа Брейзноз, благодаря усилиям которого состоялся данный лекционный курс, а также членам совета моего бывшего колледжа, оказавшим мне теплый, гостеприимный прием. Кроме того, я хотел бы поблагодарить Джонатана Израэла, Мартина Ройялтон-Киша, Кристофера Уайта и Джоанну Вудолл за конструктивную критику и замечания, высказанные на семинаре, который стал продолжением этих лекций. Отдельные главы книги были также представлены вниманию публики на семинарах и лекциях, прочитанных в Гарвардском университете, Музее искусств Северной Каролины, Стэнфордском университете, Калифорнийском университете Санта-Барбары, Вашингтонском университете и в Обществе Гролье в Нью-Йорке.

За годы своих занятий голландским искусством я часто и беззастенчиво пользовался любезностью и мудростью друзей, коллег и специалистов в этой сфере, в особенности Джорджа Абрамса, Энн Дженсен Адамс, Светланы Альперс, Ронни Баер, Мике Бал, Бенджамина Бинстока, Маргарет Дойч-Кэрролл, Пола Креншоу, Ивана Гаскелла, Эгберта Хаверкамп-Бегемана, Джеральдин Джонсон, Вальтера Лидтке, Отто Наумана, Родни Невитта, Уильяма Робинсона, Сеймура Слайва, Питера Саттона, Эмми Уолш, Эрнста ван де Ветеринга, Артура Уилока и Майкла Зелла. Особую благодарность я хотел бы выразить своему коллеге Дэвиду Фридбергу, беседы с которым помогли мне глубже и тоньше понять творчество Рубенса и Рембрандта. Посвященный Рембрандту аспирантский семинар, который мы вместе с ним вели в Колумбийском университете весной 1996 года, а затем я один – в 1998 году, позволил мне отчетливее сформулировать многие идеи, и особенно я в неоплатном долгу перед Клэр Гилмен, Карен Грин, Джэки Юнг, Мередит Хейл и Маргарет Санделл, благодаря которым совершенно по-новому увидел привычные проблемы, темы и сюжеты. Мередит Хейл также оказала мне неоценимую помощь на поздних стадиях подготовки книги к печати, работая с иллюстративным материалом, проверяя цитаты и в целом уберегая огромную и безобразную рукопись и ее автора от внезапного распада. Я благодарен также Кэти Нордайн и Соне Ресика, которые подбирали иллюстрации и твердой рукой,

но при этом не утрачивая дружелюбия, вели дела в здании исторического факультета Колумбийского университета Фейервезер-Холл. Приношу глубокую признательность послу Уильяму Люерсу и директору Эрмитажа доктору Михаилу Пиотровскому за помощь, оказанную во время моего посещения Эрмитажа, а также доктору Ирине Соколовой и ее коллегам, которые позволили мне увидеть пострадавшую «Данаю» до того, как та была показана публике, и посвятили меня в подробности нападения и реставрации шедевра. На разных стадиях работы Джилл Слотовер, Леон Визельтир и мои литературные агенты Майкл Сиссонс и Питер Мэтсон любезно соглашались перечитать рукопись, всячески вселяли в меня уверенность и делали ценные замечания. Редакторы Кэрол Браун-Джейнвэй и Стюарт Проффитт со своей обычной непревзойденной проницательностью привели гигантский манускрипт в порядок и попытались внести в его хаос некоторые элементы «композиционной и колористической организации», настоящего голландского «houding». В издательстве «Альфред Кнопф» с книгой героически боролись Дебра Хельфанд, Айрис Уэйнстейн и Трейси Кабанис. Неоценимую помощь оказала мне и Рейчел Абрам, добывавшая разрешения на публикацию иллюстраций. Моя жена Джинни и дети, Хлоя и Гэбриел, как обычно, утешали и успокаивали меня каждый раз, когда Рембрандтовы бури и стрессы грозили кораблекрушением, с готовностью переносили мои капризы и смирялись с моей творческой одержимостью, когда я тащил их смотреть все мыслимые и немыслимые доступные картины Рубенса и Рембрандта.

Более всего я обязан одному из тех, кому посвящена книга, – моему другу Гэри Шварцу, который был моим постоянным собеседником, критиком, оппонентом, советчиком на протяжении тех десяти лет, что я тщился сформировать свое, уникальное, представление о художнике, столь убедительно изображенном моим другом в великолепной биографии. По временам мы, вероятно, напоминали двух старцев, запечатленных Рембрандтом на прекрасной мельбурнской картине, и, разумеется, это Гэри был апостолом, торжествующе указывающим в подтверждение своих слов на место в библейском тексте. Несмотря на различные подходы к творчеству Рембрандта, он оказал мне огромную любезность, прочитав рукопись, и спас меня от множества ошибок. Оставшиеся огрехи и оплошности, конечно, всецело на моей совести.

Книга «Глаза Рембрандта» посвящена также Джону Брюеру, в разговорах с которым я ни разу не упомянул о Рембрандте, но с которым в течение более тридцати лет делился любыми хоть

сколько-то важными для меня идеями, фантазиями, мнениями и извращенными и вредными предрассудками. А он все это время играл роль настоящего друга: слушал, давал мудрые советы и подливал вино.

Права на изображения предоставлены

Graphische Sammlung Albertina, Vienna: c. 593

Alinari/Art Resource, New York: c. 194 (Палаццо Питти, Флоренция)

Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin: c. 158 (Photograph by Jörg P. Anders, Berlin)

Alte Pinakothek München and Kunstdia-Archiv Artothek, D-Peissenberg, Munich: c. 189, 197, 237, 379, 381, 385, 559, 563, 564, 566

Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam: c. 448, 762

Photograph copyright © 1999, The Art Institute of Chicago: c. 669 (Mr. and Mrs. Martin A. Ryerson Collection, 1894.102)

Ashmolean Museum, Oxford: c. 365 внизу, 476, 710

The Baltimore Museum of Art: c. 50 (The Mary Frick Jacobs Collection, BMA 1938.217)

Biblioteca Ambrosiana, Milan: c. 127

Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles: c. 114

Bridgeman Art Library, London/New York: c. 235 (Палаццо Питти, Флоренция), c. 297 внизу (Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва), 653 (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), 673 (Национальная галерея, Лондон), 728 слева (частная коллекция)

Copyright © The British Museum, London: c. 57 слева вверху и внизу, 191, 357, 378, 452, 642 внизу, 716, 794

Centraal Museum, Utrecht: c. 478 слева и справа

Copyright © The Cleveland Museum of Art: c. 543 (1998, Purchase from the J. H. Wade Fund, 1969.69)

Columbia University, Avery Architectural and Fine Arts Library, New York: c. 32, 108 слева и справа, 660

Columbia University Libraries, Butler Rare Book Room, New York: c. 67

The Courtauld Gallery, London: c. 212, 213

Photograph copyright © The Detroit Institute of Arts: c. 129 (Gift of William E. Scripps in memory of his son, James E. Scripps II)

С разрешения the Trustees of Dulwich Picture Gallery, London: c. 664

English Heritage Photographic Library, Kenwood, The Iveagh Bequest: c. 841

Fine Arts Museums of San Francisco: c. 440 (Roscoe and Margaret Oakes Collection, 61.31)

Воспроизводится с разрешения the Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge: с. 678

Любезно предоставлено The Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums: с. 684 (Bequest of Charles A. Loeser, copyright © President and Fellows of Harvard College, Harvard University)

Château de Fontainebleau, copyright © Photo RMN-Arnaudet: с. 157

Copyright © The Frick Collection, New York: с. 433, 757, 776

Isabella Stewart Gardner Museum, Boston: с. 44, 523

Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlung, Dresden: с. 471, 490, 528, 554, 640, 645

Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Museen, Kassel: с. 647, 672, 725, 765

Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin: с. 166, 345, 468, 522, 524, 525, 555, 610, 701, 780, 782 (Photograph by Jörg P. Anders, Berlin)

Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg: с. 15, 364

The J. Paul Getty Museum, Los Angeles: с. 335, 824 (Gift of J. Paul Getty)

Glasgow Museums, Scotland: с. 466 (The Burrell Collection), 747 (Art Gallery and Museum, Kelvingrove)

Kunsthalle, Hamburg: с. 792

The Armand Hammer Collection, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles: с. 600, 777

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия: с. 441, 472, 494, 495, 498, 527, 662, 668 справа, 809, 855

Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig: с. 674, 834 (Fotonachweis: Museumsfoto B. P. Keiser)

Hessisches Landesmuseum, Darmstadt: с. 659

The House of Orange-Nassau Historic Collections Trust: с. 376

Institut de France – Musée Jacquemart-Andrë, Paris: с. 329, 377, 726

Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, Paris: с. 391 справа, 642 вверху

Copyright © IRPA-KIK, Bruxelles: с. 204 внизу слева и справа, 205, 212 внизу

The Israel Museum, Jerusalem: с. 309 (Anonymous gift to American Friends of the Israel Museum)

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp (België): с. 161, 372

Copyright © Stichting Koninklijk Paleis, Amsterdam: с. 783, 784, 787

Kunsthistorisches Museum, Vienna: с. 517, 540, 722

Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin: c. 470, 489, 531, 661

Erich Lessing/Art Resource, New York (Kunsthistorisches Museum, Vienna): c. 579

Los Angeles County Museum of Art: c. 339 (Gift of H. F. Ahmanson and Company in memory of Howard F. Ahmanson), 437 (Gift of J. Paul Getty)

Musée du Louvre, Paris: c. 177, 204 вверху, 313, 465, 467

Bildarchiv Foto Marburg: c. 583

Foto Marburg/Art Resource, New York: c. 135

Photograph copyright © Mauritshuis, The Hague: c. 450–451 (inventory no. 146), 507 (inventory no. 707), 511 (inventory no. 147), 748 (inventory no. 584; Photograph by Daniël van de Ven), 851, 879 (inventory no. 148)

The Metropolitan Museum of Art, New York: c. 35 (Rogers Fund, 1970 [1970.705]), 119 (The Jack and Belle Linsky Collection, 1982 [1982.60.24]), 393 (Gift of Henry Walters, 1917 [17.37.137]), 431 (Bequest of William K. Vanderbile, 1920 [20.155.2]), 460 (Sylmaris Collection, Gift of George Coe Graves, 1920 [20.46.19]), 481 слева (H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929 [29.100.3], 481 справа (H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929 [29.100.4]), 484 справа (Gift of Helen Swift Neilson, 1943 [43.125]), 604, 605 (H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929 [29.100.0]; Photograph by Malcolm Varon), 641 (Gift of Henry Walters by exchange, 1923 [23.57.2]), 656 (Robert Lehman Collection, 1975 [1975.1.799]), 704 (Gift of Harry G. Friedman, 1955 [55.632.9]), 741 (Purchase, special contributions and funds given or bequeathed by friends of the Museum, 1961 [61.198]), 809 (Bequest of Benjamin Altman, 1913 [14.40.618]), 873 (Robert Lehman Collection, 1975 [1975.1.140]; Photograph by Malcolm Varon)

The Minneapolis Institute of Arts: c. 829

The Pierpont Morgan Library/Art Resource, New York: титульная страница, с. 57 справа, 394 слева и справа, 395, 419, 480, 515, 530, 532, 545, 546, 547, 569, 595, 609, 646, 680, 681, 682, 685 внизу, 687, 692 внизу, 693, 708, 709 вверху и внизу, 729, 730

Municipal Archive of Leiden: c. 252

Photographie Musée de Grenoble: c. 170

Musée des Beaux Arts de Lyon: c. 298

Musée Fabre, Ville de Montpellier: c. 168

Copyright © Photothèque des Musées de la Ville de Paris: c. 310, 397

Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruxelles-Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel: c. 307 (Photo

Cussac), 503 (Photo Cussac), 603 слева

Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam: c. 601 (Willem van der Vorm Foundation), 616, 643 внизу, 768

Museum Catharijneconvent, Utrecht: c. 305 (Photograph by Ruben de Heer)

Museum der Bildenden Künste, Leipzig: c. 202 (Sammlung Maximilian Speck von Sternburg, Lützschena)

Museum of Fine Arts, Boston: c. 24, 27, 33 (Zoe Oliver Sherman Collection, given in memory of Lillie Oliver Poor), 482 слева и справа, 512 (Harvey D. Parker Collection, P417); Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston. Reproduced with permission. Copyright © 1999 Museum of Fine Arts, Boston. Все права защищены.

Museum het Rembrandthuis, Amsterdam: c. 289, 386, 387 вверху справа и внизу слева и справа, 460, 500, 501, 586, 699, 791, 846

Museum Wasserburg, Anholt/Artothek: c. 508

The National Gallery, London: c. 187, 234, 439, 473 (Photograph copyright © by Erich Lessing), 534, 594, 597, 706, 707, 715, 818, 819, 850

Photograph copyright © 1998 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, D.C.: c. 459 (Widener Collection), 668 слева, 828 (Andrew W. Mellon Collection)

The National Gallery of Ireland, Dublin: c. 290

National Gallery of Scotland, Edinburgh: c. 665 вверху

National Gallery of Victoria, Melbourne: c. 359 (Felton Bequest, 1934)

Nationalmuseum, Stockholm: c. 643 вверху, 670, 749, 798–799, 856

Nimatallah/Art Resource, New York: c. 326 вверху

Philadelphia Museum of Art: c. 241 (Purchased with the W. P. Wilstach Fund)

Museo del Palazzo Ducale, Mantua: c. 136

Museo del Prado, Madrid: c. 148, 186, 220, 236, 502; все права защищены

Private collection, on loan to the Museum of Fine Arts, Boston: c. 822

Private collections: c. 30 вверху, 272, 303, 347, 361, 400–401, 483 слева и справа, 549, 742, 825

Rijksmuseum, Amsterdam: c. 30 внизу, 51 слева и справа, 56, 246, 268, 280, 312, 327, 333, 337, 342 слева и справа, 366, 373, 384, 387 вверху слева, 424, 446, 477, 506, 602, 618, 619, 620, 624–625, 635, 637, 644, 676, 677, 685 вверху, 692 вверху, 721, 760, 766, 769, 779, 790, 813, 822, 826, 835, 837

Photograph copyright © Réunion des Musées Nationaux (RMN): c. 117, 487 (Daniel Arnaudet), 526, 544, 577 (H. Lewandowski), 591,

608 (C. Jean), 700, 703 (Jean Schormans), 754 (Gérard Blot)

The Royal Collection copyright © Her Majesty Queen Elizabeth II: c. 49, 54, 486, 574, 603 справа

The Royal Pavilion, Art Gallery and Museums, Brighton and Hove: c. 338

Copyright Rubenshuis, Antwerp: c. 118, 219, 223, 232

Église St. Eustache, Paris: c. 326 внизу

Scala/Art Resource, New York: c. 174, 472

Six Collection, Amsterdam: c. 727, 728 справа, 731 слева и справа, 733, 735

Staatliche Graphische Sammlung, Munich: c. 796

Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe: c. 173, 304

Staatsgalerie, Stuttgart: c. 365 вверху

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/Artothek: c. 355 (Mr. Jürgen Hinrichs), 538, 849

Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden: c. 277, 294, 296, 331, 391 слева

The Taft Museum, Cincinnati: c. 482 слева (Bequest of Charles Phelps and Anna Sinton Taft)

Mr. A. Alfred Taubman: c. 573

С любезного разрешения маркиза Тэвистока и Trustees of the Bedford Estate: c. 665 внизу

Teylers Museum, Haarlem: c. 691

Board of the College, Trinity College, The University of Dublin: c. 293

Любезно предоставлено Ursus Books and Prints Ltd., New York: c. 864

Board of Trustees of the National Museums and Galleries on Merseyside, Walker Art Gallery, Liverpool: c. 45

Воспроизводится с разрешения Trustees of the Wallace Collection, London: c. 847

Wallraf-Richartz-Museum, Köln/Rheinisches Bildarchiv, Cologne: c. 132, 848

Yale University Art Gallery, New Haven: c. 155 (Gift of Susan Morse Hilles)

notes

Примечания

1

Smit Jacob. De grootmeester van woorden snarenspel: Het leven van Constantijn Huygens 1596–1687. The Hague, 1980. P. 153.

2

Ibid. P. 155.

3

Aitzema Lieuwe van. Historie of verhael van staet en oorlogh in, ende omtrent de verenigde Nederlanden. The Hague, 1666–1671. Vol. 2. P. 883–884. См. также: *Israel Jonathan*. The Dutch Republic and the Hispanic World. Oxford, 1982. P. 177.

4

Smit. De grootmeester van woorden snarenspel. P. 154.

5

Poelhekke J. J. Frederik Hendrik, Prins van Oranje: Een biographisch drieluik. Zuthpen, 1978. P. 285–287.

6

О рембрандтовском ощущении театрального см.: *Alpers Svetlana*. Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market. Chicago, 1988. P. 34–57.

7

Constantijn Huygens' kostelick mal en voor-hout / Ed. Eelco Verwijs. Amsterdam, 1904.

8

Последнее издание, переведенное прозой с латыни на современный голландский: *Huygens Constantijn*. Mijn jeugd / Trans., ed. Chris L. Heesakkers. Amsterdam, 1987.

9

Peacham Henry. The Compleat Gentleman: Fashioning Him Absolute in the Most Necessary and Commendable Qualities Concerning Minde or Bodie That May Be Required in a Noble Gentleman. London, 1634.

Bergstrom I. Georg Hoefnagel, le dernier des grands miniaturistes flamands // L'Oeil 97 (1963): 2–9; *Hendrix M. L.* Joris Hoefnagel and the *Four Elements*: A Study in Sixteenth-Century Nature Painting: Ph. D. dissertation. Princeton University, 1981.

Huygens. Mijn jeugd. P. 71–72.

12

Hondius Hendrik. Onderwijsinge in de perspective conste. The Hague, 1623; *Idem.* Korte beschrijvinge ende af-beelding van de generale regelent der fortificatie. The Hague, 1624. Об уроках рисования, которые брал Гюйгенс: *De Heer A. R. E.* Het tekenonderwijs van Constantijn Huygens en zijn kindren // Leven en Leren op Hofwijck / Ed. Victor Freijser. Delft, 1988. P. 43–63.

Peacham. The Compleat Gentleman. P. 129–130.

14

О детальной технике миниатюрной живописи и графики, применявшейся Гюйгенсом: *Norgate Edward*. Miniatura, or the Art of Limning / Ed. Martin Hardie. Oxford, 1919. Рукопись Норгейта, ныне входящая в коллекцию Томаса Тэннера и хранящаяся в Бодлианской библиотеке Оксфордского университета (Tanner 326), дошла до нас в виде копии, снятой с оригинала вскоре после смерти Норгейта в 1650 г. Оригинал, видимо, был написан в 1648–1650 гг. Помимо прочего, Норгейт обучал рисованию детей великого английского коллекционера графа Арандела и был лично знаком с Рубенсом и Гюйгенсом.

15

Huygens. Mijn jeugd. P. 73.

Peacham. The Compleat Gentleman. P. 109.

Chapman H. Perry. Rembrandt's Self-portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity. Princeton, 1990. P. 44.

18

Лучшая интерпретация этого расцвета живописи в Северных Нидерландах предложена в исследовании: *Haak Bob*. The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century / Trans., ed. Elizabeth Willems-Treeman. New York, 1984, см. в особенности с. 77–161. Период, непосредственно предшествующий обсуждаемому, представлен в великолепном каталоге выставки: Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art, 1580–1620 / Ed. Ger Luijten et al. Amsterdam; Zwolle, 1993.

19

Huygens. Mijn jeugd. P. 79.

Ibid. P. 82.

21

Ibid. P. 84.

22

Описание подобных кистей, хотя и применительно к концу XVII в., см.: *Beurs Willem*. De groote waereld in ‘t kleen geschildert, of Schilderagtig tafereel van ‘s weerelds schilderyen, kortelijk vervant in ses boeken: verklarende de hooftverwen, haare verscheide mengelingen in oly, en der zelver gebruik. Amsterdam, 1692. P. 23.

23

Об искусстве как алхимическом процессе см.: *Elkins James*. What Painting Is. New York; London, 1998.

24

Этой теме посвящена серьезная монография: *Wetering Ernst van de*. Rembrandt: The Painter at Work. Amsterdam, 1997, в особенности с. 154–190.

25

О материальной истории и техническом исследовании картины: Corpus I: A18, 208–213.

26

В своем глубоком и тонком исследовании истории палитры ван де Ветеринг (*Wetering van de*. Rembrandt: The Painter at Work. P. 132–152) утверждает, что Рембрандт, как и другие голландские художники его времени, судя по всему, пользовался разными палитрами для написания разных фрагментов картины, иными словами, одной для монохромных фрагментов, например выдержанных в черных, серых и земляных тонах, в частности умбре, а другой для более ярких колористических акцентов, например кармина, киновари и кобальта. Однако известны автопортреты художников, не в последнюю очередь Исаака Класа ван Сваненбурга, отца лейденского учителя Рембрандта, на которых отчетливо различимы палитры, где с яркими соседствуют темные краски. Наиболее популярной краской при этом оказываются свинцовые белила, поэтому для удобства их всегда помещают на палитре непосредственно возле отверстия для большого пальца. Впрочем, обсуждать эту проблему применительно к «Художнику в мастерской» бессмысленно, так как персонаж Рембрандта держит палитру под прямым углом к плоскости картины, тем самым скрывая от взгляда зрителя краски на ее поверхности.

Huygens. Mijn jeugd. P. 86.

28

В 1925 г., когда «Художник в мастерской» неожиданно всплыл в частной коллекции (впоследствии его приобрел Бостонский музей изящных искусств), он был большего формата, вверху и внизу к нему были прибавлены дополнительные участки доски, и воспринимался он скорее не как горизонтально, а как вертикально ориентированная картина, на которой запечатлена комната с куда более высоким потолком, чем изначально задумывал Рембрандт. Хотя Сеймур Слайв утверждал, что Рембрандт сам дополнил изначальную композицию, значительно более темная цветовая гамма добавленных участков позволяет предположить, что они были присоединены и написаны позднее, возможно в попытке из добрых побуждений придать картине «величие», которого ей якобы недоставало. По поводу материальной истории «Художника» см.: Corpus I: 212; *Slive Seymour*. Rembrandt's Self-portrait in a Studio // Burlington Magazine 106 (1964): 483–486.

29

См., напр.: *Stoichita Victor I.* The self-aware Image: An Insight into Early Modern Meta-painting / Trans. Anne-Marie Glasheen. Cambridge, 1997. P. 238–240; *Bal Mieke*. Reading Rembrandt: Beyond the World-Image Opposition. Cambridge, 1991. P. 247–270. Оба исследователя проводят интересную аналогию между картиной Рембрандта и «Менинами» Веласкеса. Однако хитроумно помещенное на заднюю стену зеркальное отражение испанских короля и королевы, позволяющее догадываться о том, что они созерцают сцену, свидетелями которой мы становимся в «Менинах», в сущности, полностью противоречит стремлению Рембрандта-художника непосредственно, без остатка, раствориться в своем творении.

30

См. иллюстрацию на с. 710.

31

В данном вопросе я склонен разделять точку зрения, предложенную ван де Ветерингом (*Wetering van de*. Rembrandt: The Painter at Work. P. 87–89), который, цитируя ван Мандера (*Mander Karel van*. Den grondt der edel vry schilder-konst. Haarlem, 1604. Fol. 12. Para. 4), утверждает, что наиболее способные художники «привыкли плавно и бегло набрасывать на деревянной панели эскиз того, что мысленно уже предстало им в красках».

32

Ян Эмменс (*Emmens Jan*. Rembrandt en de regels van de kunst. Amsterdam, 1979) полагает, что в разные периоды своей карьеры Рембрандт в большей степени тяготел к одному из трех важнейших элементов живописного поприща: *natura*, или прирожденному таланту, *exercitatio*, или упорным кропотливым упражнениям, и *ingenium*, или вдохновенной игре вымысла. Разумеется, «Художника в мастерской» можно счесть проявлением подобного творческого подхода, однако Эмменс также утверждает, что, принимая эти принципы, сформулированные художественной теорией Ренессанса и барокко, Рембрандт в целом следовал «правилам искусства», а не стремился экспериментировать. Впрочем, одна из наиболее любопытных отличительных черт «Художника в мастерской» – это именно невиданная доселе форма, в которую Рембрандт счел нужным облечь свое «традиционное» высказывание о природе живописи, форма, с небывалой легкостью объединяющая мастерскую технику и творческий вымысел.

33

См. иллюстрации на с. 699 и 722.

Обсуждая природу творческого гения, они опирались на мнение Платона, высказанное в диалоге «Тимей»: *Kemp Martin*. The Super-Artist as Genius: The Sixteenth-Century View // Genius: The History of an Idea / Ed. by P. Murray. Oxford, 1989. P. 45. Пользуясь случаем, я хотел бы выразить благодарность профессору Кемпу, указавшему мне на обсуждение этой важной проблемы. См. также: *Summers David*. Michelangelo and the Language of Art. Princeton, 1981. P. 171–176; *Wittkower Rudolf*. Individualism in Art // Journal of the History of Ideas 22 (1961): 291–302.

35

Такова точка зрения Гэри Шварца: *Schwartz Gary*. Rembrandt: His Life, His Paintings. London; New York, 1985. P. 55.

Kemp. The Super-Artist as Genius. P. 38–39. См. также: *Chapman*. Rembrandt's Self-portraits. P. 26–28.

37

Norgate. Miniatura. P. 96. См. также: *Wetering van de*. Rembrandt. P. 51.

38

Данте Алигьери. Божественная комедия // Данте Алигьери. Собрание сочинений: В 2 т. М., 2001. Т. 1. С. 48.

39

Mander van. Grondt. Fol. 25. Para. 26. «Tizijn spieghelen des gheests / boden des herten / Die daer openbaren jonst / en benij den / Stadicheyt / beweghen / fachtmoedt / verblijven…»

Peacham. The Compleat Gentleman. P. 23.

41

Ibid.

42

28 декабря 1998 г. Национальное общественное радио США (National Public Radio) в передаче «Принимая все во внимание» («All Things Considered») сообщило об археологической находке, сделанной в устье реки Майами на юге Флориды. Там были случайно обнаружены следы доселе неизвестной науке доисторической флоридской культуры, в первую очередь ряд высеченных на камне кругов. (Подобные круги-петроглифы находили в Северной территории Австралии, в местах археологических раскопок культур, существовавших до прихода аборигенов.) Среди кругов был обнаружен и рисунок, отчетливо воспроизводящий очертания человеческого глаза.

43

Вазари Джорджо. Жизнеописание Микеланджело Буонарроти, флорентийца, живописца, скульптора и архитектора // Вазари Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. М., 2011. Т. 5. С. 335–336.

RD 1628/I, 61.

45

Дюрер Альбрехт. Из трактата «Четыре книги о пропорциях». Из книги III. «Эстетический экскурс» в конце III книги трактата // Дюрер Альбрехт. Дневники. Письма. Трактаты / Перевод с ранненововерхненемецкого и комментарии Ц. Г. Нессельштраус: В 2 т. Л.; М., 1957. Т. 2. С. 189.

46

Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. Книга XXXV / Перевод с латинского, предисловие и примечания Г. А. Тарояна. М., 1994. С. 94–95.

Там же. С. 95.

Там же.

49

Там же.

Tonelli Giorgio. Genius from the Renaissance to 1770 // Dictionary of the History of Ideas / Ed. P. P. Wiener. New York, 1973. P. 293–296.

Emmens Jan. Rembrandt als genie // Kunst Historische Opstellen. Amsterdam, 1981. Vol. I. P. 123–128.

52

Эта удивительная история излагается в книге: *Bruin Kees*. De echte Rembrandt: Verering van eeen genie in de twintigste eeuw. The Hague, 1995. P. 65–88.

53

Дюрер. Из трактата «Четыре книги о пропорциях». Т. 2. С. 189.

Как ни странно, эта тема редко привлекала внимание исследователей. Впрочем, отношению Рубенса и Рембрандта посвящены работы: *Gerson Horst*. Rembrandt and the Flemish Baroque: His Dialogue with Rubens // Delta 12 (Summer 1969): 7–23; *Gelder J. G. van.* Rubens in Holland in de zeventiende eeuw // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 3 (1950–1951): 103–150.

55

«Правители Португалии, где он пользовался особенно радушным гостеприимством, поднесли ему в дар золотую цепь стоимостью в тысячу гульденов». *Мандер Карел ван.* Жизнеописание Антониса Мора, знаменитого живописца из Утрехта // Мандер Карел ван. Книга о художниках. СПб., 2007. С. 206.

RD 1633/1; см. также: *Schwartz*. Rembrandt. P. 97.

57

О придворной жизни в Гааге см.: Princely Display: The Court of Frederik Hendrik and Amalia van Solms / Ed. Marika Keblisek, Jori Zijlmans. Zwolle, 1997.

См. биографический очерк в издании: Dawn of the Golden Age. P. 307.

59

О Хонтхорсте см.: *Judson J. Richard*. Gerrit van Honthorst: A Discussion of His Position in Dutch Art. The Hague, 1959.

Smit. De grootmeester van woord– en snarenspel. P. 167.

61

Подробное описание картины Рубенса см. на с. 209–216, картины Рембрандта – на с. 379–380.

62

Обсуждая данный офорт, я опираюсь на великолепную его интерпретацию, предложенную Чэпменом: *Chapman*. Rembrandt's Self-portraits. P. 59–61.

63

«…De dire qui fut le premier il fault bien presumer, que je n’auroie jamais eu la hardiesse d’approacher si j’eusse eu crainte d’estre refuse». Процитировано: *Bakhuizen van den Brink R. C.* Het huwelijk van Willem van Oranje met Anna van Saxen // Historisch-Kritisch Onderzocht. Amsterdam, 1853. P. 136.

64

О начальном и среднем образовании, полученном Яном Рубенсом, см.: CR 1: 17.

65

Об обстоятельствах заключения брака между Вильгельмом Оранским и Анной Саксонской, а также о реакции Анны на знаки внимания Вильгельма см.: *Bakhuizen van den Brink*. Huwelijk. P. 59.

Wedgwood C. V. William the Silent. London, 1967. P. 51.

Scheuner Ellen. Die Wirtschaftspolitik der Nassauer-Siegerland vom 16. bis 18. Jahrhundert. Münster, 1926. S. 19–20.

О восстании в Нидерландах см.: *Parker G.* The Dutch Revolt. London, 1977; *Israel Jonathan*. The Dutch Republic: Its Rise, Greatness and Fall, 1477–1806. Oxford; New York, 1995. P. 129–178; *Geyl P.* The Revolt of the Netherlands, 1555–1609. London, 1966. Rev. ed. О религиозной составляющей восстания см.: *Duke A.* Reformation and Revolt in the Low Countries. London, 1990.

Mack Crew Phyllis. Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlands, 1544–1569. London; New York, 1978. P. 12.

Rooses Max. Rubens / Trans. Harold Child. Philadelphia; London, 1904.

Mack Crew. Calvinist Preaching and Iconoclasm. P. 159.

Об иконоборчестве см.: *Freedberg David*. Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands, 1566–1609. New York, 1987; *Idem*. Art and Iconoclasm, 1525–1580: The Case of the Netherlands // Kunst voor de beeldenstorm: Noordnederlandse kunst, 1525–1580 / Ed. Thomas Kloek et. al. Amsterdam, 1986. P. 39–84; *Idem*. The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago, 1989. P. 385–386.

73

О соборе Антверпенской Богоматери см.: De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen / Ed. Stefaan Grieten, Joke Bungeneers. Vol. 3: Of Inventaris van het kunstpatrimonium van de provincie Antwerpen. Antwerp, 1995. P. 452–454.

Ibid. P. 363.

Mack Crew. Calvinist Preaching and Iconoclasm. P. 17.

Israel. The Dutch Republic. P. 157–158.

Geyl. The Revolt of the Netherlands. P. 102–103.

Цит. по: *Sutton Peter*. The Spanish Netherlands in the Age of Rubens // The Age of Rubens. Boston, 1993–1994. P. 122.

Rooses. Rubens. P. 4.

Ibid. P. 5.

Bakhuizen van den Brink. Huwelijk. P. 59.

82

Их корреспонденцию, а также письма Вильгельма своим братьям и родственникам Анны, в которых он сетует на ее поведение, можно прочитать: *Groen van Prinsterer G.* Archives, ou Correspondance inédite de la maison d'Orange-Nassau, 1st ser. Leiden, 1835–1847. Vol. 3. P. 327–396.

Ibid. P. 327–331.

Ibid. P. 372.

85

О Марии Рубенс см.: *Francken W.* De moeder van Pieter Paulus Rubens. Roterdam, 1877. Passim.

86

Письма опубликованы там же: с. 15–21. См. также: *Bakhuizen van den Brink*. Huwelijk. P. 163–166. (Перевод повсюду мой. – *С. Ш.*)

Francken. De moeder van Pieter Paulus Rubens. P. 24.

Groen van Prinsterer. Archives. P. 393.

Ibid. P. 391.

Francken. De moeder van Pieter Paulus Rubens. P. 32; см. также: *Bakhuizen van den Brink R. C*. Les Rubens à Siegen. The Hague, 1861. P. 4–5.

Bakhuizen van den Brink. Les Rubens à Siegen. P. 6.

Ibid. P. 12.

Francken. De moeder van Pieter Paulus Rubens. P. 50.

О культе святых в Нидерландах см.: *Knipping John B*. Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth. Nieuwkoop; Leiden, 1974. Vol. 2. P. 287–289; см. также: *Freedberg David*. The Representations of Martyrdoms During the Early Counter-Reformation in Antwerp // Burlington Magazine 118 (March 1976): 128–133.

95

См., например, гравюры Иеронима Вирикса, запечатлевшие житие св. Бернарда: Ibid. P. 169.

Voet L. Antwerp: The Golden Age. Antwerp, 1973. P. 202–203.

См.: *Briels J.* Du Zuidnederlandse immigratie, 1572–1630. Haarlem, 1978. P. 12.

Ibid. P. 43–44.

Sandrart Joachim von. L’ academia todesca della architectura, scultura, ed pittura, oder, Teutsche Academie: 2 Bd. Nuremberg, 1675–1680.

Lugt Fritz. Rubens and Stimmer // Art Quarterly 6 (1943): 99–114.

101

Мандер Карел ван. Жизнеописание Франса Флориса (Frans Floris), знаменитого живописца из Антверпена // Мандер Карел ван. Книга о художниках. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 259.

102

Мандер Карел ван. Жизнеописание Ганса Бола (Hans Bol), живописца из Мехелена // Там же. С. 343.

103

Сочинения Лампсония и его влияние обсуждаются в работе: *Melion Walter S*. Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's «Schilder-boeck». Chicago; London, 1991. P. 143–172.

Hollanda Francesco de. Four Dialogues on Painting / Trans. A. F. G. Bell. Oxford; London, 1928. P. 16.

105

По поводу обучения живописи в мастерских художников в XVII в., а также других обстоятельств появления картин Рубенса, написанных до путешествия в Италию, см.: *Held Julius S.* Thoughts on Rubens's Beginnings // Ringling Museum of Art Journal (1983): 14–27; см. также: *Haberditzl F. M.* Die Lehrer des Rubens // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 27. Vienna. No. 5. 1908: 161–235.

Melion. Shaping the Netherlandish Canon. P. 153–156.

107

О Мантуе начала XVII в. см. каталог выставки: Splendours of the Gonzaga / Ed. David Chamber, Jane Martineau London: Victoria and Albert Museum, 1981.

108

Восприятие Рубенсом Античности подробно рассматривается в работе: *Meulen Marjon van der*. Rubens: Copies after the Antique. 3 vols. Antwerp; London, 1994.

109

Цит. по: Splendours of the Gonzaga. P. 80.

Ibid. P. 214.

111

Значение этих копий для всего последующего творчества Рубенса подробно рассматривается в работе: *Jaffé Michael.* Rubens and Italy. Oxford, 1977.

Prinz Wolfram. «The Four Philosophers» by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting // Art Bulletin 55 (1973): 410–428.

113

CR 1: 5–7.

Ibid. 62.

Ibid. 7.

Huemer Frances. Rubens and the Roman Circle. New York; London, 1996. Описание путешествия Филиппа Рубенса в Италию я в значительной мере заимствовал у доктора Хьюмер.

117

Ibid. P. 7.

Ibid. P. 8.

119

CR 1: 99.

120

29 марта 1603 г., LPPR 27.

121

CR 1: 363.

LPPR 30.

123

Ibid. 33.

124

О данной традиции и ее значении для картины Рубенса см.: *Warnke Martin*. Kommentare zu Rubens. Berlin, 1965. S. 3–8. В целом размышления Варнке не утратили своей ценности, хотя он и высказал неверное предположение, что в 1603 г. Рубенс написал *два* полотна, изображающие Демокрита и Гераклита. Первым правильно идентифицировал подлинную картину Рубенса, ныне находящуюся в одном из частных собраний Уэльса, Майкл Джаффе.

125

17 июля 1603 г., LPPR 27.

126

CR 1: 175.

Ibid. 36.

128

См.: *Liedtke Walter*. The Royal Horse and Rider: Painting, Sculpture, and Horsemanship, 1500–1800. New York, 1989.

129

LPPR 38.

130

Морские чудовища с разверстой пастью – типичная черта фламандской марины. Рубенс мог видеть «Шторм» (ныне находящийся в Музее истории искусств в Вене), долгое время приписывавшийся Питеру Брейгелю-старшему, но сейчас считающийся полотном кисти Йоса де Момпера. Впрочем, подобные создания регулярно появляются на изображающих историю Ионы гравюрах той эпохи, выполненных Мартеном де Восом и братьями Вирикс.

Jaffé. Rubens and Italy. P. 70.

132

Существует два варианта этой картины: один, который находится в Нью-Хейвене, в Художественной галерее Йельского университета, и который большинство искусствоведов считают оригинальным, и другой, чуть больший по размеру, хранящийся ныне в Дрездене; авторство его приписывается мастерской Рубенса. По поводу деталей провенанса и исследовательской литературы, посвященной «Геро и Леандру», см. заметку Питера Саттона в каталоге: The Age of Rubens. Boston, 1993–1994. P. 225–227.

133

Эта чудесная картина Рембрандта, вместе с приписываемым ему двойным портретом, с гениальным «Концертом» Вермеера, а также еще с несколькими произведениями искусства, была похищена из Музея Изабеллы Стюарт Гарднер в Бостоне 18 марта 1990 г. Местонахождение ее на данный момент неизвестно.

134

Поскольку сам Эней не играет ведущей роли в этой картине, не все исследователи готовы признать, что она изображает сцену из «Энеиды». В частности, Лиза Вергара предлагает видеть в ней просто «сцену кораблекрушения»: *Vergara Lisa*. Rubens and the Poetics of the Landscape. New Haven; London, 1982. P. 33–43.

135

Piles Roger de. Abregé de la vie des peintres… et un traité du peintre parfait… Paris, 1699. См. также: *Huemer*. Rubens and the Roman Circle. P. 66–67; *Vergara*. Rubens and the Poetics of Landscape. P. 33–43; *Goedde Lawrence Otto*. Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. University Park, Pa., 1989. P. 82–83.

136

См.: *Vergara*. Rubens and the Poetics of Landscape. P. 39. Картина сейчас находится в Дейтоне, Огайо.

137

CR 1: 239.

Ibid. 232–233.

139

Ibid. 67.

Huemer. Rubens and the Roman Circle. P. 41–42.

Ibid. P. 51–52.

142

Образ дерева как Животворящего Креста подробно обсуждается в работе: *Schama Simon*. Landscape and Memory. New York, 1995. P. 214–226.

143

La Casa di Pietro Paolo Rubens a Roma // L’ Opinione 245. September 6, 1887. См. также любопытную статью Джузеппе Габриэли: *Gabrieli Giuseppe*. Ricordi Romani di P. P. Rubens // Bolletino d’ Arte del Ministero della Pubblica Instruzione I. Milan; Rome. July 1927. P. 596–598.

LPPR 54.

Huemer. Rubens and the Roman Circle. P. 44.

Meulen van der. Rubens. P. 96–112.

147

Письмо Рубенса к Кьеппио от 2 декабря 1606 г. LPPR 39.

148

О работе Рубенса для Кьеза Нуова существует обширная литература. В частности, о первом эскизе см.: *Evers Hans G*. Rubens und sein Werk: Neue Forschungen. Brussels, 1943. P. 112–116; *Jaffé Michael*. Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers // Proporzioni 4 (1963): 209–214; *Held Julius S*. Selected Drawings of Rubens. London, 1959. P. 128; *Müller-Hofstede Justus*. Rubens's First Bozetto for S. Maria in Valicella // Burlington Magazine 106 (1964): 445; *Sutton*. The Age of Rubens. P. 228–231.

Farmer David Hugh. Oxford Dictionary of Saints. Oxford, 1992. P. 352.

150

Рубенс в письме к Кьеппио от 2 февраля 1608 г., LPPR 42.

151

Эта точка зрения сформировалась у меня по прочтении лирического фрагмента книги Хьюмер «Три этапа преобладания той или иной палитры в живописи Рубенса итальянского периода…» («The three phases of coloring in Rubens's painting of the Italian period…»). См.: *Huemer*. Rubens and the Roman Circle. P. 229–231.

152

Рубенс в письме к Кьеппио от 2 февраля 1608 г., LPPR 42.

153

См.: P. *Génard*. P. P. Rubens: Aantekeningen over den grooten meester en zijne bloedverwanten. Antwerp, 1877. P. 371–376; см. также: *Held*. Thoughts on Rubens's Beginnings. P. 17.

154

CR 2: 20–24.

Israel Jonathan. The Dutch Republic: Its Rise, Greatness and Fall, 1477–1806. Oxford; New York, 1995. P. 400–402.

Поскольку в 1621 г. возобновились военные действия, канал так и не был построен, однако вызвал живой интерес всех антверпенских патрициев, включая Рубенса.

LPPR 52.

Ibid.

159

CR 2: 7.

160

Рубенс в письме Фаберу от 14 января 1611 г., LPPR 53–54.

161

Piles Roger de. Conversations sur la connaissance de la peinture. Paris, 1677. P. 213–215; см. также: *White Christopher*. Peter Paul Rubens: Man and Artist. New Haven, 1987.

162

Картина, находящаяся сегодня в Лондонской национальной галерее, стала предметом живого обсуждения, с тех пор как египтолог Евфросина Доксиадис, проанализировав главным образом разницу в живописной манере, предположила, что это копия, а не оригинал, висевший над камином в доме Рококса. У других искусствоведов, например у Кристофера Райта, вызывает сомнение «вульгарность» картины. Однако обвинения в «вульгарности» основаны на концепции достойного и дурного вкуса, которая показалась бы Рубенсу бессмысленной. К тому же такие якобы предосудительные детали, как торс Самсона, ясно различимы на оригинальной картине, которая запечатлена Франсом Франкеном-младшим в интерьере дома Рококса, написанном в жанре «кунсткамеры».

163

Jongh E. de. Portretten van echt en trouw: Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw. Zwolle; Haarlem, 1986. P. 155–156.

164

Об атрибутах, с которыми изображал себя Рубенс, см.: *Filipczak Zirka*. Picturing Art in Antwerp, 1550–1700. Princeton, 1987. P. 99.

165

В качестве сравнения можно использовать написанный Рубенсом примерно в то же время прекрасный портрет его друга Яна Брейгеля в кругу семьи, хранящийся сейчас в Институте Куртолда в Лондоне. Ян Брейгель и его близкие запечатлены в куда более консервативных одеяниях, приличествующих почтенным бюргерам, а сам Ян щеголяет в старомодных брыжах.

Сама Клара Серена прожила всего двенадцать лет и скончалась в 1623 г.

167

Письмо Рубенса к Дюпюи от 15 июля 1626 г., LPPR 135–136.

168

За подробную информацию о собственном саде Липсия я хотел бы сердечно поблагодарить доктора Клодию Свон, в диссертации которой, защищенной в Колумбийском университете в 1997 г. и посвященной Жаку де Гейну и изображению флоры и фауны в нидерландском искусстве ок. 1600 г. (Dr. Claudia Swan. «Jacques De Gheyn and the Representation of the Natural World in the Netherlands ca. 1600»), детально обсуждаются занятия Липсия и Клузиуса ботаникой. На картине Жака де Гейна в жанре «vanitas», ныне снискавшей славу и хранящейся в музее Метрополитен в Нью-Йорке, тюльпан предстает как некий смысловой центр, эмблема одновременно бренности и памяти. По поводу Липсия и его влияния на творчество Рубенса см. работу Марка Морфорда: *Morford Mark*. Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius. Princeton, 1991.

169

Моделью для фигуры Сенеки на мюнхенской картине послужила античная статуя, которую Рубенс зарисовал в Риме и которая впоследствии стала известна в искусствоведении как «Рыбак-африканец». См. работу Марьон ван дер Мёйлен: *Meulen Marjon van der*. Rubens: Copies after the Antique. Antwerp; London, 1994. Vol. 2. P. 34–40.

170

Glen Thomas L. Rubens and the Counter-Reformation: Studies in His Religious Paintings Between 1609 and 1620. Garland: Ph. D., Reprints, 1977. P. 19; см. также: Rubens: The Antwerp Altarpieces / Ed. John Rupert Martin. New York, 1969.

Ibid. P. 20.

172

Церковь Святой Вальбурги и написанная для нее картина подробно обсуждаются в работе: *Hulst Roger d', Baudouin Fransetal*. De kruisoprichting van Pieter Paul Rubens. Bruges; Brussels, 1992. Само фламандско-голландское слово «schip» до сих пор используется для обозначения и судна, и церковного нефа, однако существует и давняя, восходящая к Средневековью традиция, согласно которой церковь уподобляют кораблю.

173

Ibid. P. 53.

174

Картина Рембрандта, одна из наиболее очевидных его вариаций на рубенсовский сюжет, была в 1990 г. похищена из Музея Изабеллы Стюарт Гарднер в Бостоне и до сих пор не найдена.

175

Это было вполне щедрое, но не безумное вознаграждение. Филипчак в своей работе (*Filipczak.* Picturing Art. P. 78) указывает, что гонорары, выплаченные за «Воздвижение Креста» и за «Снятие с креста», с учетом инфляции примерно соответствуют суммам, назначавшимся за подобные работы в прошлом, например Франсу Флорису.

Glen. Rubens and Counter-Reformation. P. 37–38.

177

О картинах, в разное время украшавших Антверпенский собор, как сохранившихся, так и не дошедших до нас, см.: De Onze-Lieve-Vrouwe Kathedraal van Antwerpen / Ed. Stefaan Grieten, Joke Bungeneers. Vol. 3: Inventaris van het kunstpatrimonium van de provincie Antwerpen. Antwerp, 1995.

См.: *Servière G.* La Légende de Saint Christophe dans l'art // Gazette des Beaux-Arts 5 (1921): 3–63.

179

Rooses Max. Rubens / Trans. Harold Child. Philadelphia; London, 1904. P. 164.

Glen. Rubens and the Counter-Reformation. P. 77.

181

О теме плодородия в творчестве Рубенса см. превосходную работу Светланы Альперс: *Alpers Svetlana*. The Making of Rubens. New Haven, 1995. P. 101–103.

Rooses. Rubens. P. 170.

183

Эту историю применительно к «моему давнему знакомому, не раз дававшему мне приют» повторяет Генри Пичем: *Peachem Henry*. The Compleat Gentleman: Fashioning Him Absolute in the Most Necessary and Commendable Qualities Concerning Minde or Bodie That May Be Required in a Noble Gentleman. London, 1634. P. 12.

См.: *Filipczak*. Picturing Art. P. 51–53.

Rooses. Rubens. P. 113.

186

Вид дома Флориса выполнен Якобом ван Крусом ок. 1704 г.

187

Рубенс был известным библиофилом, весьма живо интересовался теорией архитектуры и потому наверняка читал труды Серлио, Скамоцци и Палладио и вряд ли мог пренебречь их советами, касающимися строительства современной виллы.

188

Цит. по: *Huvenne Paul*. The Rubens House, Antwerpen. Antwerp, 1990. P. 4. Воверий имел в виду не только виллу Рубенса, но и дом его друга Бальтазара Морета на Фрейдагмаркт.

189

Я хотел бы поблагодарить Дэвида Фридберга, который показал мне свой экземпляр книги Ханса Г. Эверса (*Evers Hans G.* Rubens und sein Werk: Neue Forschungen. Brussels, 1943), некогда числившийся в библиотеке Высшей школы СС «Хаус Германиен» в Брюсселе. Судя по формуляру, его читал рейхсфюрер СС.

Miesel Victor H. Rubens and the Ancient Art: Ph. D. dissertation, University of Michigan, 1959. P. 317–318.

Muller Jeffrey M. The Artist as Collector. Princeton, 1989. P. 11–13.

192

Коллекция Рубенса включала два глобуса, и многие исследователи полагают, что Рубенс демонстрировал их гостям как некий символ своего тяготения к универсализму, обусловленного и темпераментом, и интеллектом. См.: Ibid. P. 23.

Ibid. P. 150.

Например, Давид де Вилем привез другую мумию, относящуюся к III–I вв. до н. э., Отто Хёрниусу, профессору анатомии в Лейденском университете. См.: De wereld binnen handbereik: Nederlands kunst– en rariteitenverzamelingen, 1581–1735. Amsterdam, 1992. P. 108–109.

195

Об интересе Рубенса к древнеегипетскому искусству см.: *Schama Simon*. Landscape and Memory. New York, 1995. P. 282–284; см. также: *Harris J. R*. The Legacy of Egypt. Oxford, 1981.

196

Письмо Рубенса Карлтону от 28 апреля 1618 г. LPPR 61.

197

Письмо Рубенса Карлтону от 26 мая 1618 г., LPPR 65.

198

Перечень произведений искусства, обменянных Рубенсом у Карлтона, см.: *Muller*. The Artist as Collector. P. 82–83.

199

Ювенал. Сатира X // Ювенал. Сатиры / Перевод Д. С. Недовича и Ф. А. Петровского. М.; Л., 1937. С. 83–84.

Muller. The Artist as Collector. P. 32. Русский перевод цит. по: *Ювенал*. Сатира X // Ювенал. Сатиры / Перевод Д. С. Недовича и Ф. А. Петровского. М.; Л., 1937. С. 84.

201

Светлана Альперс в своей книге, посвященной Рубенсу (*Alpers Svetlana*. The Making of Rubens. New Haven; London, 1995), считает нужным подчеркнуть исключительное значение для его творчества чувственного начала, которое он почерпнул в идеях Вергилия о плодородии природного мира. Подобная точка зрения кажется мне необычайно важной, поскольку вносит коррективы в господствующее представление о Рубенсе как об аскете-неостоике.

202

Письмо Рубенса Сустермансу от 12 марта 1638 г. LPPR 408–409.

203

Май 1635 г., LPPR 398; август 1635 г., LPPR 400–401.

LPPR 393.

Ibid.

206

CR 2: 45.

Ibid. 46.

Ibid. 53.

Ibid. 58.

210

Veen Otto van. Q. Horatii Flacci Emblemata. Antwerp, 1607. P. 138–139; см. также: *Müller-Hofstede ustus*. Rubens und die Kunstlehre des Cinquecento: Zur Deutung eines theoretischen Skizzenblatts im Berliner Kabinett // Peter Paul Rubens. Cologne, 1977. S. 55–56; *Filipczak*. Picturing Art. P. 32–34.

211

На выполненном несколько ранее эскизе маслом в технике гризайли, ныне находящемся в Британском музее, ван Вен подчеркнуто уравнял фигуры поэта и живописца, представив их обоих погруженными в свои занятия, а поэта – выводящим на свитке изречение: «Pictoribus atque poetis [semper fuit aecqua potestas] quid liet audendi» («Живописцам и поэтам в равной мере позволено творить как пожелают»).

212

Граверы, копии картин, вопросы авторского права подробно обсуждаются в работе: *Gelder J. G. van*. Rubens in Holland in de zeventiende eeuw // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 3 (1950–1951): 103–150.

Ibid. P. 120.

После размолвки с Ворстерманом Рубенс по-прежнему искал граверов не во Фландрии и в Брабанте, а в Голландской республике, особенно полагаясь на мастерство уроженцев Фрисландии братьев Болсверт.

Held Julius S. Rubens and Vorsterman // Rubens and His Circle / Ed. Julius S. Held. Princeton, 1982. P. 119.

CR 2: 466.

217

В качестве заглавия использовано название гимна (loftzang), написанного лейденским композитором и органистом церкви Святого Петра Корнелисом Схюйтом (1537–1616) и прославляющего достоинства этого города. Его можно послушать в исполнении ансамбля старинной музыки «Ensemble dell' Anima Eterna» под управлением Йоса ван Иммерсела в выдающемся музыкальном сборнике «Muziek de Nederlanden van 1100 tot heden» 1989 г. (см. диск 2, 1600–1700, дорожка 5).

218

История владения мельницей, переходившей в семействе Рембрандта из поколения в поколение, подробно излагается: RD 21–23.

219

Molen J. R. ter, Ruempol A. P. E., Dongen A. G. A. van. Huisraad van een molenaarsweduwe: Gebruiksvoorwerpen uit een 16de eeuw boedlinventaris. Rotterdam, 1986.

Ibid. P. 86.

221

Dredero Gerbrand. De klucht van de molenaar. Amsterdam, 1618.

Oerle H. van. De rol van de schansen bij het beleg, 1572–1574 // Leiden ‘74: Leven in oorlogstijd in de tweede helft van de 16de eeuw. Leiden, 1974. P. 32–50.

223

RD 26–27. Когда умер ее муж, Лейсбет осталась с четверыми детьми, в том числе будущим отцом Рембрандта, которому тогда исполнилось пять или шесть лет.

Bièvre Elisabeth de. The Urban Subconscious: The Art of Delft and Leiden // Art History 18 (June 1995): 230.

225

Превосходное обсуждение этих гравюр, впрочем сосредоточивающееся в большей степени на негативном образе герцога Альбы в нидерландском искусстве, предложено в работе Джеймса Тэниса и Даниэля Хорста: *Tanis James, Horst Daniel*. De tweedracht verbeeld: Prentkunst als propaganda aan het begin van de Trachtigjarige Oorlog (Images of Discord: A Graphic Interpretation of the Opening Decades of the Eighty Years' War). Bryn Mawr, Pa., and Grand Rapids, Mich., 1993.

226

3 октября 1995 г., когда мне случилось оказаться в Лейдене, сотрудники «Голландских железных дорог» на городском вокзале бесплатно угощали желающих хлебом с сельдью («Met of zonder?», «С луком или без?»), прося таким образом извинения за причиняемые путешественникам неудобства, ведь вокзал и железнодорожные пути в то время как раз ремонтировали. Очередь вела себя безукоризненно, рыба была выше всех похвал. Никто не пытался обманом получить вторую порцию. Я выбрал селедку с луком.

227

В год смерти Рембрандта (1669) численность жителей Лейдена достигнет примерно семидесяти тысяч.

228

См.: *Moes J. K. S., Vries B. M. A. de*. Stofuit het Leidse verleden: Zeven eeuwen textielnijverheid. Utrecht, 1991; желающим в общих чертах познакомиться с жизнью Лейдена рекомендую историческую хронику: *Blok P. J.* Geschiedenis eener Hollandsche stad. The Hague, 1910–1918.

Taverne Ed. In ‘t land van belofte: In de nieuwe stadt, aal en werkelijkheid van de stadsuitleg in de Republiek, 1580–1680. Maarssen, 1978. 201f.

230

См. карту Лейдена, составленную в 1600 г. Питером Бастом; фрагмент ее содержится в RD 44.

231

Baar P. J. M. de, Moerman Ingrid W. L. Rembrandt van Rijn en Jan Lievens, inwoners van Leiden // Rembrandt en Lievens in Leiden, een jong en edel schildersduo / Ed. Christiaan Vogelaar. Zwolle; Leiden, 1991. P. 26–27.

232

Эсайас ван де Велде запечатлел эту сцену на замечательном рисунке. См. соответствующий номер в каталоге: Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art, 1580–1620 / Ed. Ger Luijten et al. Amsterdam; Zwolle, 1993. P. 618–619.

233

Gelder J. G. van. Rembrandt's vroegste ontwikkeling // Mededelingen der Koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschap, Afdeling Letterkunde (1953): 34.

См.: *Schwartz Gary*. Rembrandt: His Life, His Paintings. London; New York, 1985. P. 21.

Orlers Jan. Beschrijvinge der stadt Leyden: Inhoudende ‘t begin… Leiden, 1641.

См.: *Vos Rik*. Lucas van Leyden. Bentveld; Maarssen, 1978. P. 115–118.

Эти описи подробно представлены в работе: *Lunsingh Scheurleer Th. H., Fock C. Willemijn, Dissel A. J. van*. Het Rapenburg: Geschiedenis van een Leidse gracht. Leiden, 1996.

Ibid. P. 18.

239

Geschildert tot Leyden anno 1626 / Ed. R. E. O. Ekkert. Leiden, 1976. P. 17–18.

Эту тему я исследовал в других работах, в особенности в статье: *Schama Simon*. Perishable Commodities: Dutch Still-Life Paintings and the Empire of Things // Consumption and the World of Goods / Ed. John Brewer. London, 1993. P. 478–488.

241

См. соответствующий пункт каталога, приведенного в исследовании: Dawn of the Golden Age. P. 544.

242

См. статью: *Bok Marten Jan*. Art-Lovers and Their Paintings: Van Mander's «Schilder-boeck» as a Source for the History of the Art Market in the Netherlands // Dawn of the Golden Age. P. 150.

243

См.: *Schama Simon*. The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age. New York, 1987. P. 104.

RD 50.

См.: *Harley R. D.* Artist's Brushes: Historical Evidence from the Sixteenth to the Nineteenth Century // Conservation and Restoration of Pictorial Art / Ed. N. Brommelle, P. Smith. London, 1976. P. 123–129.

Reznicek E. K. J. Karel van Mander // Grove Dictionary of Art / Ed. Jane Turner. London; New York, 1996. Vol. 20. P. 245. С полным, отредактированным и исправленным текстом книги можно ознакомиться по изданию: *Mander Karel van.* Den grondt der edel vry schilder-const / Ed. and trans. Hessel Miedema. 2 vols. Utrecht, 1973.

Orlers. Beschrijvinge der stadt Leyden. P. 376.

248

Искусствоведы придерживаются различного мнения по поводу того, как долго Рембрандт обучался в мастерской Ластмана; Орлерс указывает срок продолжительностью полгода, а в различных авторитетных источниках фигурируют даты начала обучения, охватывающие период с 1623 по 1626 г. Поскольку три самые ранние работы Рембрандта: «Побиение камнями святого Стефана» (1625), «Картина на исторический сюжет» (1626) и «Давид, преподносящий Саулу голову Голиафа» (1627) – обнаруживают сильное влияние «Кориолана» Ластмана, написанного в 1625 г., мы можем сделать вывод, что Рембрандт появился в мастерской на Брестрат либо в том же 1625 г., либо, самое раннее, в конце 1624 г., когда Ластман, вероятно, задумывал композицию и создавал общий эскиз своей, пожалуй, наиболее величественной и изысканной картины. Однако Орлерс говорит также, что, прежде чем отправиться в Амстердам, Рембрандт проучился у ван Сваненбурга три года, а значит, выбрал своего первого наставника не позднее 1622 г., значительно раньше, чем обычно полагают, и *спустя* два года после того, как поступил в Лейденский университет, обучение в котором потом столь внезапно прервал. Впрочем, можно предположить, что он бросил занятия в университете не тотчас же (Орлерс не настаивает на подобном предположении, хотя оно и утвердилось в литературе), а провел весь 1621 г. или чуть больше, одновременно посещая университетские лекции и обучаясь живописи у ван Сваненбурга. Тогда трехлетнее ученичество истекало для Рембрандта в 1624 г., и осенью 1624 г., примерно в Михайлов день, он мог отправиться в Амстердам и вернуться в Лейден в конце зимы или в начале весны 1625 г. Во время своего пребывания в Амстердаме он наверняка видел, как Ластман работает над «Кориоланом», а также над другими амстердамскими картинами: «Валаамовой ослицей», «Побиением камнями святого Стефана», дошедшим до нас только в виде подготовительного эскиза, и «Крещением евнуха». Они повлияли на выбор тем и сюжетов, а в некоторой степени послужили и композиционной моделью для первых нарративных картин Рембрандта.

249

Биография Ластмана и его родителей подробно излагается в работе: *Tümpel Astrid, Schatborn Peter, et al*. Pieter Lastman, leermeester van Rembrandt (Pieter Lastman, the Man Who Taught Rembrandt). Amsterdam; Zwolle, 1991.

О влиянии этих художников на Ластмана, а также о его творчестве в целом см.: *Bauch Kurt*. Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Berlin, 1960. S. 51–73.

251

Gelder J. G. van. A Rembrandt Discovery // Apollo 77 (1963): 371–372; см. также заметку в каталоге, посвященную лейденской «Картине на исторический сюжет» 1626 г. *Martin Wurfbain* // Geschildert tot Leyden (1626). P. 66–68; *Schwartz*. Rembrandt. P. 37.

252

Баух в своей книге, посвященной раннему творчеству Рембрандта (*Bauch*. Der frühe Rembrandt. S. 97–98), уже предположил, что лейденская «Картина на исторический сюжет» изображает сцену из «Истории» Тацита, однако неверно описал главного героя – не как Клавдия Цивилиса, а как римского полководца Цериала. Однако совершенно идентичного персонажа, окруженного длиннобородыми старцами и также держащего в руках скипетр, на недатированном, но, возможно, более позднем рисунке, находящемся в библиотеке Пирпонта Моргана, уже вполне справедливо соотносили с «героем восстания батавов»; см.: RD 600.

253

Корнелий Тацит. История. Книга четвертая, глава семнадцатая / Перевод Г. С. Кнабе // Корнелий Тацит. Сочинения: В 2 т. Л., 1969. Т. 2. С. 148.

Там же. С. 148.

255

Включить свой портрет в картину было равносильно подписи; подобную практику ввели итальянцы, предпочитавшие ее начертанию имени на картине, и впоследствии она распространилась по всей Европе.

Деяния 6, 7: 55–60.

257

Деяния 8: 26–40.

258

Другие версии, хранящиеся сейчас в Берлине, в Париже (в коллекции Фрица Люгта, в фонде «Кустодия» Нидерландского института) и в Старой Пинакотеке Мюнхена, были написаны соответственно в 1608, 1612 и 1620 гг. См.: *Tümpel Christian*. Rembrandt. New York, 1993. P. 57–60.

Эта иконографическая традиция подробно рассматривается в работе: *Schama Simon*. Landscape and Memory. New York, 1995. P. 214.

См.: *Robinson Franklin*. A Note on the Visual Tradition of Balaam and His Ass // Oud Holland 84 (1969): 167–196.

Наиболее убедительно эта точка зрения излагается в работе Светланы Альперс: *Alpers Svetlana*. The Art of Describing. Chicago, 1983. Альперс также видит в Рембрандте исключение из этого общего правила, и я разделяю ее позицию.

См. об этом, а также о Книге Товита: *Held Julius S*. Rembrandt and the Book of Tobit // Rembrandt Studies. Princeton, 1991. P. 118–143. Другие искусствоведы тоже отмечали, сколь привлекала Рембрандта тема слепоты: *Saxl Fritz*. Lectures. London, 1957. P. 308. Последняя работа, где обсуждается эта проблема, принадлежит перу Мике Бал: *Bal Mieke*. Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition. Cambridge, 1991, см. в особенности главу 9, «Blindness as Insight: The Powers of Horror», с. 326–360. Хотя я не во всем согласен с предлагаемой Бал психоаналитической интерпретацией, я почерпнул очень и очень многое из ее смелых и проницательных рассуждений. Книга Товита играет также большую роль в ярком и местами трогательном эссе Жака Деррида «Мемуары слепца: автопортрет и другие руины» (*Derrida Jacques*. Memoires d'aveugle: L'Autoportrait et autres ruines. Paris, 1990), написанном для выставки из цикла «Parti Pris» в Лувре.

См. также: *Galbelkower Oswald*. Medecyn-boek / Ver. Carel van Baten. Dordrecht, 1599 (в переводе Карела ван Батена); *Guillemeau Jacques*. Traite des maladies de I'oeil. Paris, 1610; *Laurentius Andreas*. A Discourse on the Preservation of Sight / Trans. Richard Banister. Montpellier, 1599.

См.: *Hellerstedt Kahren Jones*. The Blind Man and His Guide in Netherlandish Painting // Simiolus 13 (1983): 163–181.

265

Masters of Light: Dutch Painters in Utrecht During the Golden Age / Ed. Joaneath A. Spicer, Lynn Federle Orr. New Haven; London, 1997. P. 379. В своей биографической заметке, посвященной Хендрику Тербрюггену, Мартен Ян Бок цитирует опубликованные в 1707 г. мемуары Рихарда Тербрюггена о своем отце. По словам Тербрюггена-младшего, Рубенс утверждал, что во время своих странствий по Нидерландам якобы встречал лишь одного истинного художника, а именно Тербрюггена.

Sandrart Joachim von. L'academia todesca della architec-tura, scultura, ed pittura, oder, Teutsche Academie. Nuremberg, 1675–1680. Vol. 1. P. 291.

267

LPPR 203.

268

Письмо Рубенса к Дюпюи от 22 апреля 1627 г., LPPR 176.

269

Письмо Рубенса к Дюпюи от 13 мая 1627 г., LPPR 180.

270

28 мая 1627 г., LPPR 185.

271

Письмо от 10 июня 1627 г., LPPR 187.

О католической культуре Утрехта см. статью Бенджамина Каплана: *Kaplan Benjamin*. Confessionalism and Its Limits: Religion in Utrecht, 1600–1650 // Masters of Light. P. 60–71.

Sandrart. Teutsche Akademie. Vol. 1. P. 291.

Ibid.

LPPR 203.

276

Письма Рубенса к Дюпюи от 23 сентября и 21 октября 1627 г., LPPR 206, 209.

277

Письмо Рубенса к Дюпюи от 26 сентября 1627 г., LPPR 206.

Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. Книга XXXV / Перевод с латинского, предисловие и примечания Г. А. Тарояна. М., 1994. С. 94.

В настоящее время Рудольф Деккер работает над книгой, посвященной истории юмора в Голландии XVII в., исследуя немногие сохранившиеся собрания анекдотов и шуток той эпохи. (Книга вышла в 2001 г.: *Dekker Rudolf*. Humor in Dutch Culture of the Golden Age. New York: Palgrave, 2001. – *Примеч. ред.*)

280

Мандер Карел ван. Жизнеописание знаменитого живописца Луки из Лейдена (Lucas van Leyden), гравера и живописца по стеклу // Мандер Карел ван. Книга о художниках / Перевод В. М. Минорского под редакцией Г. И. Федоровой. СПб., 2007. С. 106.

281

Orlers Jan. Beschrijvinge der stadt Leyden: Inhoudende ‘t begin… Leiden, 1641. P. 376.

282

См.: *Schatborn Peter, Ornstein-van Slooten Eva*. Jan Lievens: Prints and Drawings. Amsterdam, 1988.

283

См.: *Stoichita Victor I.* The Self-aware Image: An Insight into Early Modern Meta-painting / Trans. Anne-Marie Glasheen. Cambridge, 1997, в особенности с. 207–215.

284

Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. Книга XXXV / Перевод с латинского, предисловие и примечания Г. А. Тарояна. М., 1994. С. 91.

285

История о том, как Рембрандт и Ливенс делили мастерскую, уже давно отнесена к разряду легенд, однако Эрнст ван де Ветеринг не совсем убедительно утверждает, что это правда (*Wetering Ernst van de*. De symbiose van Lievens en Rembrandt // Rembrandt en Lievens in Leiden, «een jong en edel schilders-duo» / Ed. Christiaan Vogelaar. Zwolle; Leiden, 1991. P. 39–47).

Christiaan Vogelaar et al. Huygens over Rembrandt en Lievens // *Wetering Ernst van de*. Rembrandt en Lievens. Leiden, 1641. P. 128–134.

Ibid. P. 134.

В своем переводе я опираюсь на вариант текста, указанный выше, с. 132–134. Однако, поскольку сама английская версия основана на голландской, приводимой в подготовленном Хесаккером издании Гюйгенса (*Huygens Constantijn*. Mijnjeugd / C. L. Heesakker. Amsterdam, 1987), я внес в перевод некоторые исправления и изменения, опираясь на латинский текст.

289

Сравнение двух вариантов «Лазаря» см.: *Rand Richard*. «The Raising of Lazarus» by Rembrandt. Los Angeles, 1991.

Богословские проблемы, связанные с этим сюжетом, обсуждаются в следующих работах: *Halewood William H.* Six Subjects of Reformation Art: A Preface to Rembrandt. Toronto, 1982. P. 36–48; *Rand.* «The Raising of Lazarus», особенно с. 22–23; а также: *Stechow Wolfgang.* Rembrandt's Representations of the Raising of Lazarus // Los Angeles County Museum of Art Bulletin 19 (1973): 6–11.

291

Вновь хотел бы поблагодарить Бенджамина Бинстока, обратившего мое внимание на эту композиционную нелепость.

Подобную хронологическую последовательность, на мой взгляд убедительную, предложил Бинсток.

293

См.: *Scheller R. W.* Rembrandt en de encyclopedische kunstkamer // Oud Holland 84 (1969): 81–147.

См. великолепный анализ эволюции этой картины у Дэвида Бомфорда и его коллег: *Bomford David et al.* Art in the Making: Rembrandt. London, 1988. P. 36–41. См. также: *Collins Baker C. H.* Rembrandt's Thirty Pieces of Silver // Burlington Magazine 75 (1939): 179–180; *Haak Bob*. Nieuwe licht op Judas en de zilverlingen van Rembrandt // Album Amicorum J. G. van Gelder. The Hague, 1973. P. 155–158.

295

Vogelaar et al. Huygens over Rembrandt en Lievens. P. 129, 133.

Ibid. P. 133.

297

Baar P. J. M. de, Moerman Ingrid W. L. Rembrandt van Rijn en Jan Lievens, inwoners van Leiden // *Wetering van de*. Rembrandt en Lievens. P. 29. N. 33.

Mander Karel van. Den grondt der edel vry schilder-const / Ed., trans. H. Miedema. Utrecht, 1973. Vol. 2. P. 178–179.

299

Corpus 1: 263. Я внес некоторые изменения в перевод с латинского.

300

Arie Hofman Hendrik. Constantijn Huygens (1596–1687): Een christelijk-humanistisch bourgeois-gentilhomme in dienst van het Oranjehuis. Utrecht, 1983. P. 86.

301

«Дебаты по поводу веротерпимости» в конце 20-х гг. XVII в. блестяще освещаются в работе Джонатана Израэла: *Israel Jonathan*. The Dutch Republic: Its Rise, Greatness and Fall, 1477–1806. Oxford; New York, 1995. P. 499–505.

Nobbs D. Theocracy and Toleration. Cambridge, 1938. P. 103–105.

303

Bievre Elisabeth de. The Urban Subconscious: The Art of Delft and Leiden // Art History 18 (June 1995): 230.

Gregory John. «Two Old Men Disputing» and the Leiden Period // Rembrandt in the Collections of the National Gallery of Victoria. Melbourne, 1988. P. 21–43.

305

RD 205.

Tümpel Christian. Rembrandt. New York, 1993. P. 395; *Idem*. Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts. Deutung und Interpretation der Bildinhalte // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 20 (1969): 181–187.

307

Бинсток полагает, что мельбурнскую картину написал не Рембрандт, а Ливенс. При этом он опирается на ее стилистические особенности, утверждая, в частности, что плоские, необычайно мягкие складки на одеянии Петра более соответствуют манере Ливенса, нежели Рембрандта. Однако фигура Петра в точности повторяет фигуру Иосифа на написанном почти одновременно с «Диспутом» «Симеоне во храме с Младенцем Христом». Кроме того, многие фрагменты картины: скатерть чрезвычайно насыщенного, почти сияющего желтого цвета, едва заметный отсвет вдоль края нижней губы Павла и необычайно яркое и достоверное изображение ручки стула, с видимой шляпкой гвоздя и еще одним световым бликом, играющим на ее верхнем крае, – безоговорочно свидетельствуют в пользу Рембрандта.

См.: *Schatborn Peter*. Papieren kunst van Rembrandt en Lievens // *Wetering van de*. Rembrandt en Lievens, в особенности с. 66–68.

Binstock Benjamin. Becoming Rembrandt: National, Religious, and Sexual Identity in Rembrandt's History Paintings: Ph. D. dissertation. Columbia University, 1997. P. 248.

310

Книга пророка Иеремии 52: 11.

311

Helden-Godes, Jeremias, de vroegpreiker // Vondel: Volledige dichtwerken en oorspronkelijke proze / Ed. Albert Verwey. Amsterdam, 1937. P. 120.

312

Питер Дэвидсон и Адриан ван дер Вел предположили, что Христиан имел в виду специфическое христианское постоянство, а именно верность их родного города Бреды дому герцогов Оранских, несмотря на все превратности судьбы и захват испанцами. Полагаю, это вполне убедительный аргумент.

313

Цит. по: *Schwartz Gary*. Rembrandt: His Life, His Paintings. London; New York, 1985. P. 91.

LPPR 357.

Ibid. 360.

Ibid.

Ibid. 61.

318

Картины на сюжет Распятия подробно рассматриваются в следующих работах: *Bauch Kurt*. Rembrandts «Christus am Kreuz» // Pantheon 20 (1962): 137–144; *Hours M*. La Crucifixion du Mas-d'Agenais par Rembrandt // Revue du Louvre et des Musees de France 19 (1969): 157–160.

319

Легенда о древе жизни и ее отражение в христианской доктрине и иконографии подробно исследуются в работе: Schama Simon. Landscape and Memory. New York, 1995. P. 185–242. Ее католическую версию см.: *Knipping John B*. Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth. Nieuwkoop; Leiden, 1974. Vol. 2. P. 465.

320

См., например: *Crawford Volk Mary et al.* Rubenism. Providence, R. I., 1975. P. 58–59.

321

См. соответствующую статью: Corpus 2: 276–288.

322

Гравируя впоследствии «Снятие с креста», Рембрандт переместил своего «двойника»: теперь он придал свои черты не святому Иоанну, принимающему тело Христа, а нахмурившемуся персонажу, стоящему примерно на середине лестницы.

323

Существовал еще один живописец, в своей графике проводивший аналогию между художественным творчеством и странствиями Имярека. Это Питер Брейгель-старший, искусством которого восхищались и Рубенс, и Рембрандт.

На сегодняшний день наиболее авторитетным исследованием важнейшего для творчества Рембрандта жанра является монография: *Chapman H. Perry*. Rembrandt's Self-portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity. Princeton, 1990. Как станет ясно из моих рассуждений, я не могу безоговорочно согласиться со всеми сделанными в ней выводами, однако необычайно многим обязан исключительно проницательному и высокоученому анализу, который в ней предпринят.

Clark Kenneth. An Introduction to Rembrandt. London, 1978. P. 14.

Chapman. Rembrandt's Self-portraits. P. 30. Темные стороны творческого гения проанализированы в следующих работах: *Wittkower Rudolf, Wittkower Margot*. Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists; A Documented History from Antiquity to the French Revolution. New York; London, 1963; *Kemp Martin*. The Super-Artist as Genius: The Sixteenth-Century View // Genius: The History of an Idea / Ed. P. Murray. Oxford, 1989. P. 45.

327

«Чтению черт лица» посвящено необычайно интересное исследование: *Bruce Vicki, Young Andy*. In the Eye of the beholder: The Science of Face-Perception. Oxford; New York; Tokyo, 1998.

См.: *Koerner Joseph Leo*. The Moment of Self-portraiture in German Renaissance Art. Chicago, 1993, в особенности главу 5.

Примеры таких работ указаны в: Corpus I: 399ff.

Held Julius S. Rembrandt's Interest in Beggars // Rembrandt Studies. Princeton, 1991. P. 153–163; Robert Baldwin, Rembrandt's New Testament Prints: Artistic Genius, Social Anxiety, and the Marketed Calvinist Image // Impressions of Faith: Rembrandt's Biblical Etchings / Ed. Shelley K. Perlove. Dearborn, Mich., 1989. P. 24–71.

331

Исправительные меры, применявшиеся к лицам без определенных занятий и бродягам, подробно освещаются в работе: *Schama Simon*. The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age. New York, 1987. P. 570–587; см. также: *Sellin Thorsten*. Pioneering in Penology: The Amsterdam Houses of Correction in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Philadelphia, 1944.

Hout Jan van. Bienfaisance et repression au XVI[e] siecle: Deux textes neerlandais / Trans. P. Brachin. Paris, 1984.

333

Цит. по: *Murray John J.* Amsterdam in the Age of Rembrandt. Norman, Okla., 1967. P. 54.

Venne Adriaen van de. Tafereel der belacchende werelt. The Hague, 1635; см. также современное факсимильное комментированное издание: *Vaeck M. van*. Adriaen van de Vennes Tafereel der belacchende werelt. Gent, 1994. Vol. 2 – на с. 145–154 оригинального издания и на с. 161–170 издания ван Вака.

335

Данный жанр подробно представлен в работе: *Muller Sheila*. Charity in the Dutch Republic: Pictures of Rich and Poor for Charitable Institutions. Ann Arbor, 1985.

Vogelaar et al. «Huygens over Rembrandt en Lievens». P. 135.

337

По крайней мере, так уверял один из героев его драмы «Испанский брабандец», Герарт Пеннейп.

338

В исследовании Уильяма С. Хекшера приводятся примеры контрактов органистов, где особо оговариваются сольные концерты, которые они обязаны были давать, помимо обычной церковной службы, а также пребывание в церкви для защиты от дождя (*Heckscher William S.* Rembrandt's «Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp». New York, 1958. P. 127. N. 21).

339

В соответствии с курсом валюты, принятым в большинстве городов Голландской республики, один гульден или флорин равнялся двадцати стюверам.

340

Часть этих сведений, в том числе данный рецепт, почерпнута в издании: De verstandige kok: Of sorghvuldige huyshoudster. Amsterdam, 1683. См. также его перевод, выполненный Питером Роузом: The Sensible Cook: Dutch Foodways in the Old and New World. Syracuse; New York, 1989. Хотя эта знаменитая поваренная книга была опубликована значительно позже, в конце XVII в., многие рецепты явно относятся к более ранней эпохе; в книге они лишь дополнены изрядным количеством специй, сделавшихся доступными благодаря торговле с Ост-Индией и Америкой.

Brandenburg Willem A. Market Scenes As Viewed by a Plant Biologist // Art in History, History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture / Ed. David Freedberg, Jan de Vries. Santa Monica, Calif., 1987. P. 69–70. Сопутствующие вопросы освещаются также в статье Линды Стоун-Феррье: *Stone-Ferrier Linda*. Market Scenes As Viewed by an Art Historian // Idem. P. 29–57.

Kloek W. Th. Over Rembrandt's «Portret van Uyltenbogaert» nu in het Rijksmuseum // Bulletin van het Rijksmuseum 4 (1992): 346–352. О покровителях Рембрандта в Амстердаме см.: *Dudok van Heel S. A. C.* De remonstrantse wereld van Rembrandt's opdrachtgever Abraham Anthonszn Recht // Bulletin van het Rijksmuseum 4 (1994): 334–346.

343

Бодлер Шарль. Поэт современной жизни / Перевод прозы Н. И. Столяровой и Л. Д. Липман; перевод стихов В. В. Левика // Бодлер Шарль. Статьи об искусстве. М., 1986. С. 222.

Чрезвычайно проницательное и тонкое обсуждение роли, которую эти факторы играют в создании портретов, см.: *Brilliant Richard*. Portraiture. Cambridge, 1991.

Этот заказ доставил немало огорчений и художнику, и портретируемым, поскольку Хальс отказался надолго задержаться в Амстердаме, чтобы завершить картину.

См.: *Fisher Raymond H.* The Russian Fur Trade, 1550–1700. Berkeley; Los Angeles, 1943.

Ibid. P. 193.

Ibid. P. 192.

349

Чтобы добиться идеального соотношения фигуры и окружающего пространства, столь важного для картины в целом, Рембрандту явно пришлось переписать очертания тела Рютса внизу слева, там, где линия утолщается.

Эти приемы подробно описаны в блестящей работе Эрнста ван де Ветеринга: *Wetering Ernst van de*. Rembrandt's Method: Technique in the Service of Illusion // Rembrandt: The Master and His Workshop. New Haven; London, 1991, 1: 12–30.

Ibid. P. 24–25.

Исследуя так называемые «портреты четы ван Берестейн», хранящиеся в нью-йоркском музее Метрополитен, участники «Проекта» согласились, что мужская фигура написана в полном соответствии со стандартами, задаваемыми рембрандтовскими портретами этого периода, авторство которых не вызывает сомнений, тогда как женскую фигуру все сочли неуклюже выполненной, воспроизводящей живописные клише и весьма искусственной. Разумеется, нельзя исключать, что все или некоторые из обсуждаемых женских портретов написал ученик или ассистент.

353

Corpus 2: 51; см. также: *V[erwey] H. d[e] l[a] F[ontaine]*. Maandblad Amstelodamum 56 (1969): 177–179.

Некоторые искусствоведы утверждают, что, изображая препарируемую руку для «Урока анатомии доктора Тульпа», Рембрандт взял за основу иллюстрацию из опубликованного в Венеции в 1627 г. труда по анатомии, вероятно «De humani corporis fabrica libri decem» Адриана ван ден Спигела с рисунками Джулио Кассерио. Однако на иллюстрации, более всего напоминающей публичную лекцию Тульпа, запечатлена уже отделенная от тела кисть, которую препарирует анатом. Поэтому она тоже могла послужить источником вдохновения для Рембрандта, в итоге создавшего свой визуальный образ из непосредственных наблюдений в анатомическом театре и изучения заспиртованной руки, вроде той, что описывает ван Бредероде.

355

Хекшер в работе, посвященной обсуждаемой картине (см.: *Heckscher*. Rembrandt's «Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp». P. 65–67), настаивает, что Тульп воспринимал себя как «Vesalius Redivivus» и мечтал, чтобы второго Везалия в нем видели окружающие. Эту точку зрения, возможно, несколько слишком категорично оспаривает в своем в целом великолепном и очень убедительном исследовании Уильям Шупбах: *Schupbach William*. The Paradox of Rembrandt's «Anatomy of Dr. Tulp». London, 1982.

Westdorp I. C. E. Nicolaes Tulp als medicur // Nicolaes Tulp: Leven en werk van een Amsterdams geneesheer en magistraat / Ed. T. Beijer et al. Amsterdam, 1991. P. 35.

Porter Roy. The Greatest Benefit to Mankind: A Medical History of Humanity. London, 1997. P. 179.

358

Подробную биографию Тульпа можно найти в следующем издании: Nicolaes Tulp: Leven en werk van een Amsterdams geneesheer en magistraat. См. в особенности статьи И. С. Э. Весдорпа о медицинском образовании, полученном Тульпом, и С. А. С. Дудока ван Хела об истории его семьи и его политической и чиновничьей карьере.

Middelkoop Norbert. «Large and Magnificent Paintings, All Pertaining to the Chirurgeon's Art»: The Art Collection of the Amsterdam Surgeons' Guild // *Middelkoop Norbert et al*. Rembrandt under the Scalpel: «The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp» Dissected. The Hague, 1998. P. 9–38.

Dudok van Heel. Dr. Nicolaes Tulp Alias Claes Pieterszn // Nicolaes Tulp: Leven en werk van een Amsterdams geneesheer en magistraat. P. 49 et seq.

Ibid. P. 59.

362

В современной литературе, посвященной Рембрандту, существуют различные гипотезы относительно авторства «Урока остеологии доктора Себастьяна Эгбертса» (1619), однако в последней работе на эту тему Норберт Мидделкоп (*Middelkoop*. Rembrandt under the Scalpel) высказывает осторожное предположение, что картину написал де Кейзер. Я согласен с его выводами.

363

Обсуждая «Урок анатомии доктора Тульпа», Шупбах (*Schupbach*. The Paradox of Rembrandt's «Anatomy of Dr. Tulp»), с моей точки зрения, совершенно безосновательно настаивает на неоригинальности Рембрандта и на его приверженности двойному клише, заданному «Уроком анатомии доктора Себастьяна Эгбертса» кисти Пикеноя, авторство которого до недавнего времени приписывалось Томасу де Кейзеру, что-де изображение научной демонстрации должно непременно сопровождаться морализаторским жестом. Однако, если Рембрандт, на мой взгляд очень редко сознательно пренебрегавший желаниями заказчиков, а возможно, и никогда не игнорировавший их, и выполнил это предписание в случае с доктором Тульпом, его манера представляется мне абсолютно оригинальной, столь же новаторской для данного жанра, сколь и харлемские групповые портреты стрелковых рот кисти Франса Хальса. Здесь я разделяю точку зрения, высказанную в необычайно проницательной работе, написанной более ста лет тому назад У. Хейсти: *Hastie W*. Rembrandt's Lesson in Anatomy // Contemporary Review (August 1891): 271–277.

Классическим анализом голландского группового портрета по-прежнему остается монография Алоиса Ригля: *Riegl Alois*. Das holländische Gruppenporträt. Vienna, 1931. См. также книгу Маргарет Айверсен: *Iversen Margaret*. Alois Riegl: Art History and Theory. Cambridge, Mass.; London, 1993. P. 93–123; и следующие издания: Excerpts from the Dutch Group Portrait: Alois Riegl / Trans. Benjamin Binstock; *Binstock Benjamin*. Postscript: Alois Riegl in the Presence of the Nightwatch // October 74 (Fall 1995): 3–44.

Более поздние примеры «анатомий», возможно, отличаются более высоким качеством исполнения потому, что значительное число хирургов уже были запечатлены на холсте и не желали более позировать.

Schupbach. The Paradox of Rembrandt's «Anatomy of Dr. Tulp». P. 3.

Я хотел бы выразить глубокую благодарность Гэри Шварцу, указавшему мне на этот источник.

Noble Petria, Wadum Jorgen. The Restoration of the «Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp» // *Middelkoop*. Rembrandt under the Scalpel. P. 69.

369

Перевод с латыни, выполненный Шупбахом, представляется мне куда более точным, нежели версия Хекшера; см.: *Schupbach*. The Paradox of Rembrandt's «Anatomy of Dr. Tulp». P. 112–113.

После долгих и, на взгляд человека, не имеющего отношения к медицине, загадочных дебатов по поводу того, насколько точно показан Рембрандтом процесс вскрытия, сопровождавшихся серьезными обвинениями в адрес художника, М. П. Шарпантье Олтинг и Т. В. Ватерболк (*Carpentier Alting M. P., Waterbolk Tj. W.* Nieuw licht op de anatomie van de «Anatomische les van Dr. Nicolaas Tulp» // Oud Holland 92 (1978): 43–48) вместе со своими коллегами из лаборатории анатомии и эмбриологии Гронингенского университета убедительно доказали, что урок анатомии изображен совершенно верно. Подобная точка зрения тем более вызывает доверие, что в противном случае Тульп, известный своим педантизмом и, по словам Мекерена, неоднократно проводивший вскрытие предплечья, едва ли одобрил бы картину.

371

Здесь я вновь прибегнул к великолепному переводу Шупбаха: *Schupbach*. The Paradox of Rembrandt's «Anatomy of Dr. Tulp». P. 49.

Впоследствии Антонис Копал получил также титул маркиза Антверпенского; его он вытребовал у штатгальтера в награду за то, что добился бескровной сдачи города, подкупив гарнизон.

Проникновение персонажа из рамы картины в мир зрителя, возможно, визуальная аллюзия, отсылающая к выполненному Франсом Хальсом в 1625 г. портрету ремонстранта, ученого-историка Петра Скриверия, или к копии этого портрета, гравированной Яном ван де Велде II, тем более что в Лейдене Рембрандт встречался со Скриверием.

Vries Jan de. The Dutch Rural Economy in the Golden Age. New Haven, 1974.

Schwartz Gary. Rembrandt: His Life, His Paintings. London; New York, 1985. P. 141.

Wijnman H. F. Uit de kring van Rembrandt en Vondel: Verzamelde studies over hun leven en omgeving. Amsterdam, 1959. P. 5.

Broos B. P. J. Review of RD // Simiolus 12 (1981–1982): 250.

Ibid. P. 142.

Wijnman H. F. Rembrandt als Huisgenoot van Hendrick Uylenburgh te Amsterdam (1631–1635): Was Rembrandt doopsgezind of libertijn? // *Wijnman*. Uit de kring. P. 14. Вейнман также указывает, что фирма ван Эйленбурга постоянно требовала денежных вложений. В 1640 г., переживая серьезный финансовый кризис, он сделал нотариально заверенное заявление, подтверждающее, что восемнадцать различных лиц ссужали его деньгами для предпринимательства и посреднической деятельности. В большинстве своем это были меннониты, которым Эйленбург нередко предлагал произведения искусства или офортные доски либо в качестве «бонуса», либо непосредственно за наличные.

Baldinucci Filippo. Notizie de' professori del desegno… Florence, 1728. Vol. 6. P. 511.

381

RD 1632/2, 87.

Houbraken Arnold. De groote schouburgh der Nederlantsche konstchilders en schilderessen… Amsterdam, 1719. Vol. 2. P. 19.

Флинку посвящены следующие издания: *Moltke J. W. von*. Govaert Flinck. Amsterdam, 1965; Govert Flinck, der kleefsche Apelles, 1616–1660: Gemälde und Zeichnungen. Cleve, 1965. Работы многих других учеников Флинка и Рембрандта представлены в подробном каталоге и монографическом исследовании: *Sumowski Werner*. Gemälde der Rembrandt-Schüler. 5 vols. Landau, 1983–1990.

Немалое недоумение вызвала дата 22 июня, когда венчание было зарегистрировано в приходских книгах в Синт-Аннапарохи. Однако Фрисландия до сих пор жила по старому, юлианскому календарю, а по новому, григорианскому календарю, принятому в Голландии, эта дата выпадает на 4 июля.

385

RD 1634, 11.

Haks Donald. Huwelijk en gezin in Holland in de 17de en 18de eeuw. Assen, 1982. P. 111–112. Подобные обычаи, существовавшие в начале Нового времени в Англии, подробно описаны в следующей работе: *Stone Lawrence*. The Family, Sex and Marriage in England, 1500–1800. New York, 1977.

387

Wetering Ernst van de. Rembrandt: The Painter at Work. Amsterdam, 1997. P. 47–49. На с. 70 ван де Ветеринг также отмечает, что сохранилось еще два рисунка Рембрандта, выполненные серебряным карандашом. Любопытно, что оба они в небрежной, эскизной манере изображают пейзажи, а значит, могли быть сделаны «в пути».

Mander Karel van. Den grondt der edel vry schilderconst. Haarlem, 1604. Fol. 25. Para. 28.

389

По поводу «красной двери» см.: *Dudok van Heel Sebastian A. C.* Dossier Rembrandt: Documenten, tekeningen en prenten (The Rembrandt Papers: Documents, Drawings and Prints). Amsterdam, 1987. P. 25.

Broos. Review of RD. P. 255.

391

Об иконографии Флоры см.: *Held Julius S.* Flora, Goddess and Courtesan // De Artibus Opuscula XL: Essays in Honour of Erwin Panofsky / Ed. Millard Meiss. New York, 1961. P. 201–218.

392

В 1644 г. Константин Гюйгенс опубликовал довольно язвительное стихотворение, в котором сетовал, что Рембрандт не сумел передать подлинные черты его друга Жака де Гейна III.

Louttit M. The Romantic Dress of Saskia van Ulenborch: Its Pastoral and Theatrical Associations // Burlington Magazine 115 (April 1973): 317–326. О пасторальном костюме и пасторальной литературе см. также: *McNeil Kettering Alison*. Rembrandt's Flute Player: A Unique Treatment of Pastoral // Simiolus 9 (1977): 19–44, в особенности 22–27.

Mander van. Grondt. Fol. 17. Para. 32.

395

См. соответствующую статью в каталоге: Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art, 1580–1620 / Ed. Ger Luijten et al. Amsterdam; Zwolle, 1993. N. 255, 583–584; см. также: *Jongh E. de*. Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse Kunst van de zeventiende eeuw. Zwolle; Haarlem, 1986. P. 270–271.

О целях, которые преследовали, вступая в брак, голландцы XVII в., см.: *Haks*. Huwelijk en gezin. P. 105–107; см. также: *Schama Simon*. The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age. New York, 1987, глава 6, в особенности с. 386–427.

Веера, перчатки и прочая бутафория парных портретов подробно обсуждаются в работе: *Smith David R*. Masks of Wedlock: Seventeenth-Century Dutch Marriage Portraits. Ann Arbor, 1982, в особенности в главах 4–6.

Corpus 2: 740–759.

Cats Jacob. Houwelijck. Amsterdam, 1625. P. 51–52; см. также: *Schama*. Embarrassment of Riches. P. 420–421.

В некоторых случаях, как, например, на «Портрете неизвестной супружеской четы» кисти амстердамского художника конца XV в. Дирка Якобса, светские и духовные занятия не распределены в соответствии с полом, однако отчетливо «прочитываются». На картине Якобса рядом с грудой золотых монет стоят песочные часы, а жена демонстративно указывает еще на один стандартный символ бренности – весы. Муж одной рукой также указывает на песочные часы, а другой – на висящие на заднем плане картины: натюрморт с черепом и сцену Распятия. См.: *Jongh de*. Portretten van echt en trouw. Cat. no. 98–101.

401

Hutchinson Jane Campbell. Quinten Metsys // Grove Dictionary of Art / Ed. Jane Turner. London; New York, 1996. Vol. 21. P. 355.

402

Смысл весов как символа нравственности на картине Массейса, по-видимому, подчеркивает и тот факт, что, по словам Александра ван Форненберга, в 1658 г., когда он увидел этот портрет в Антверпене в коллекции Питера Стивенса в оригинальной раме, ее украшала цитата из Книги Левит (19: 36): «Да будут у вас весы верные, гири верные, ефа верная и гин верный», содержащая аллюзию и на разделение мирской и духовной сфер, и на сам институт брака. В свою очередь, все эти темы подробно исследовал Ван Эйк в своей утраченной картине 1440 г., «изображающей джентльмена, который проверяет бухгалтерские книги вместе со своим управляющим». Работа Ван Эйка могла вдохновить и Массейса, и других живописцев, предложивших свои варианты указанной темы, в частности Маринуса ван Реймерсвале, создавшего двойной этюд ростовщиков и менял. См.: *Silver L.* The Paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonné. Montclair, N. J., 1984. P. 137–138.

403

Corpus 2: 373.

Ibid. 3: 146.

Bergstrom I. Rembrandt's Double-Portrait of Himself and Saskia at the Dresden Gallery: A Tradition Transformed // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 17 (1966): 143–169.

406

В 1990 г., когда душевнобольной посетитель облил кислотой «Ночной дозор», именно так поступили смотрители Рейксмюзеума, тем самым предотвратив катастрофу, постигшую «Данаю».

См.: *Aleschina Tatiana Pavlovna*. Some Problems Concerning the Restoration of Rembrandt's Painting «Danae» // Rembrandt and His Pupils / Ed. Gorel Cavalli-Bjorkman. Stockholm, 1993. P. 223–233. Сведения об акте вандализма и его последствиях я почерпнул из бесед с Ириной Алексеевной Соколовой, хранителем голландской коллекции Эрмитажа, и с реставратором Е. Герасимовым. Они любезно позволили мне осмотреть картину в лаборатории еще до того, как она была вновь показана публике. Я хотел бы также выразить глубокую благодарность директору Эрмитажа профессору Михаилу Пиотровскому, предоставившему мне доступ к картине.

Viardot Louis. Les Musees d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie. Paris, 1860. P. 319.

409

Цит. в работе: *Freedberg David*. Johannes Molanus on Provocative Paintings // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 34 (1971): 229–245.

410

См. в особенности следующую работу: *Tümpel Christian*. Rembrandt. New York, 1993. P. 181–182, автор которой, в свою очередь, цитирует статью: *Kieser E.* Über Rembrandts Verhältnis zur Antike // Zeitschrift für Kunstgeschichte 10 (1941–1944): 129–262.

411

Panofsky Erwin. Der gefesselte Eros: Zur Genealogie von Rembrandts «Danae» // Oud Holland 50 (1933): 193–217; см. также перевод этой статьи, выполненный Питером Ворстманом: Eros Bound: Concerning the Genealogy of Rembrandt's «Danae» // German Essays on Art History / Ed. Gert Schiff. New York, 1988. P. 255–275. Кроме того, спор по поводу интерпретации образа купидона освещается в исследовании: *Millner Kahr Madlyn*. Danae: Virtuous, Voluptuous, Venal Woman // Art Bulletin 60 (1978): 43–55.

Corpus 2: 218.

413

Мандер Карел ван. Жизнеописание Корнелиса Кетеля, знаменитого живописца из Гауды // Мандер Карел ван. Книга о художниках / Перевод В. М. Минорского под реакцией Г. И. Федоровой. СПб., 2007. С. 423.

414

«Dees naakte kan een god bekoren». *Vondel Joost van den*. Op Bleker's Danae // Volledige dichtwerken en oor-spronkelijk proza / Ed. Albert Verwey. Amsterdam, 1937. P. 942.

415

Episcopius Joh. [Jan de Bisschop]. Paradigmata Graphices Variorum Artificium: Voor-Beelden der teken-konst van verscheyde meesters. The Hague, 1671. См. также: *Slive Seymour*. Rembrandt and His Critics. New York, 1988. P. 83.

Текст Пелса полностью приводится в издании: *Slive*. Rembrandt and His Critics. P. 210–211.

417

Gersaint François-Edmé. Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt. Paris, 1751. P. 156.

Clark Kenneth. Rembrandt and the Italian Renaissance. London, 1966. P. 10.

419

«…Собираясь писать картину на доске для агригентцев, которые должны были посвятить ее от имени государства в храме Юноны Лацинии, он осмотрел их девушек обнаженными, чтобы передать на картине то, что было самого прекрасного в каждой из них». *Плиний Старший*. Естествознание. Об искусстве / Перевод с латинского, предисловие и примечания Г. А. Тароняна. М., 1994. Книга XXXV. С. 91.

420

Видимо, желание Рубенса сделать Юнону, по словам Кристофера Уайта (*White Christopher*. Peter Paul Rubens: Man and Artist. New Haven, 1987. P. 276), «более изящной и приятной для глаз» ограничивалось ее лицом.

RD No. 239, 1656/12, 373.

Sluijter Erik J. Rembrandt's Early Paintings of the Female Nude: «Andromeda» and «Susanna» // Rembrandt and His Pupils. P. 31–54. Здесь я разделяю точку зрения доктора Слёйтера. Предложенная им интерпретация вуайеризма как отличительной черты рембрандтовских ню совпадает с той, что я сформулировал в статье: *Schama Simon*. Rembrandt and Women // Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences 38 (April 1987): 21–47, а также в подготовленной мной в 1992 г. для телеканала Би-би-си передаче «Rembrandt: The Private Gaze».

423

См.: *Tümpel Christian*. Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts: Deutung und Interpretation der Bildinhalte // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 20 (1969): 160–163.

Sluijter. Rembrandt's Early Paintings. P. 39.

McGrath Elizabeth. Rubens's «Susanna and the Elders» and Moralizing Inscriptions on Prints // Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Erfstadt, 1984. P. 84.

426

Camphuyzen Dirck Raphael. Stichtelyke rymen. Amsterdam, 1644. P. 218.

427

Vondel Joost van den. Op een Italiaanse schilderij van Susanne // Volledige dichtwerken. P. 942.

Мике Бал замечает по поводу другого образа, что Рембрандт «делает вуайеризм своей темой, не угождая вкусам вуайеристов». *Bal Mieke*. Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition. Cambridge, 1991. P. 141–143.

429

Я хотел бы выразить глубокую благодарность Талье Халкин, обратившей мое внимание на две «схватки с самим собой», происходящие одновременно. См. также исследование Мике Бал (*Bal*. Reading Rembrandt. P. 181–183). Бал утверждает, что Иосиф искоса, украдкой глядит на лоно и влагалище женщины, которое она ему предлагает. Однако мне представляется куда более логичным и тем более куда более соответствующим композиционному хитроумию и изобретательности, которые в этот период обнаруживал Рембрандт, истолковать жест Иосифа как попытку обеими руками укрыться от развратного зрелища.

430

Мандер Карел ван. Жизнеописание Корнелиса Корнелиссена, знаменитого живописца из Харлема // Мандер Карел ван. Книга о художниках / Перевод В. М. Минорского под реакцией Г. И. Федоровой. СПб., 2007. С. 482.

Roscam Abbing M. Houbraken's onbeholpen kritiek op de Rembrandt-ets «De Zondefal» // Kroniek van het Rembrandthuis 46 (1994): 14–23.

Gersaint. Catalogue raisonné. P. 18.

Knipping John B. Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth. Nieuwkoop; Leiden, 1974. Vol. 1. P. 63.

Blankert Albert. Looking at Rembrandt, Past and Present // Rembrandt: A Genius and His Impact: Exhibition catalogue. Melbourne; Sydney; Zwolle, 1997. P. 36–38.

Bernheimer Richard. Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment and Demonology. Cambridge, 1952; *Husband Timothy*. The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism. New York, 1980; *Schama Simon*. Landscape and Memory. New York, 1995. P. 96–97.

Королевский совет, рекомендуя его величеству посвятить Рубенса в рыцари, особо подчеркнул, что некогда подобной чести удостоился и Тициан. См.: *White*. Rubens. P. 24.

CR 6: 35; см. также: *White*. Rubens. P. 244.

438

Письмо Рубенса Пейреску от 18 декабря 1634 г., LPPR 392–393.

439

Подробная программа торжеств приводится в работе: *Martin John Rupert*. The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi: Corpus Rubenianum L. Burchard. Vol. 16. London, 1972.

440

Письмо Рубенса Пейреску от 18 декабря 1634 г., LPPR 393.

441

CR 4: 151; см. также: *Gelder J. G. van*. Rubens in Holland in de zeventiende eeuw // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 3 (1950–1951): 142.

Corpus 1: 371. См. также: *Held Julius S*. Rembrandt and the Classical World // Rembrandt after Three Hundred Years: A Symposium – Rembrandt and His Followers. Chicago, 1973. P. 59; см. также: *Clark*. Rembrandt and the Italian Renaissance. P. 8.

Гравюру выполнил Эгидий Саделер.

См.: *Gelder van*. Rubens in Holland. P. 103–150. Влияние, оказанное на Рембрандта Караваджо и другими его итальянскими предшественниками, подробно анализируется в работе: *Bruyn J*. Rembrandt and the Italian Baroque // Simiolus 4 (1970): 28–48.

445

Vaenius [Otto van Veen]. Amoris Divini Emblemata. Antwerp, 1615. См. также: *Knipping*. Iconography. Vol. 1. P. 51–54.

Интерпретацию этого и прочих элементов данной иконографии см. в статье: *Russell Margarita*. The Iconography of Rembrandt's «Rape of Ganymede» // Simiolus 9 (1977): 5–18.

Clark. Rembrandt and the Italian Renaissance. P. 12.

Russell. The Iconography of Rembrandt's «Rape of Ganymede». P. 12–14.

Kuretsky Susan Donohue. Rembrandt's «Good Samaritan» Etching: Reflections on a Disreputable Dog // Shop Talk: Studies in Honor of Seymour Slive Presented on His Seventy-fifth Birthday / Ed. C. P. Schneider et al. Cambridge, 1995. P. 150–153.

Ibid. P. 151.

Schatborn Peter. Over Rembrandt en kinderen // Kroniek van het Rembrandthuis 27 (1975): 9–19.

Krul Jan Harmensz. Wereld-hatende nootzakelijke. Amsterdam, 1627. См. также: *Schama*. Embarrassment of Riches. P. 331–332.

Dawn of the Golden Age. P. 383–386.

Tümpel. Studien zur Ikonographie. P. 163; каталог коллекции Хёйдекопера см.: *Schwartz*. Rembrandt. P. 138.

См.: *Bal*. Reading Rembrandt. P. 286–288; см. также: *Manuth Volker*. Die Augen des Sünders: Überlegungen zu Rembrandts «Blendung Simsons» von 1636 in Frankfurt // Artibus et Historiae 11 (1990): 90–169.

Великолепный анализ темы «Насилие в живописи», а также exemplum doloris содержится в работе: *Cropper Elizabeth, Dempsey Charles*. Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting. Princeton, 1996. P. 275ft.

Huygens Constantijn. Mijn jeugd / Trans., ed. C. L. Heesakkers. Amsterdam, 1987. P. 80.

458

О «Прометее прикованном» см. статью в каталоге: *Sutton Peter*. The Age of Rubens. Boston, 1993–1994. P. 238–241; см. также: *Sutton Peter*. «Tutti finiti con amore»: Rubens's «Prometheus Bound» // Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann. Doornspijk, 1983. P. 270–275; *Held Julius S*. «Prometheus Bound» // Philadelphia Museum of Art Bulletin 59 (1963): 17–32; Dempsey Charles. Euanthes Redivivus: Rubens's «Prometheus Bound» // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 30 (1967): 420–425.

459

Еще одним источником мог послужить Рубенсу и Снейдерсу изображавший Тития рисунок 1588 г., выполненный Корнелисом Корнелиссеном ван Харлемом, или его копия, изготовленная Яном Мюллером. См.: Dawn of the Golden Age. P. 333–334.

См. статью Эрнста ван де Ветеринга: *Wetering Ernst van de*. Rembrandt's Manner: Technique in the Service of Illusion // Rembrandt: The Master and His Workshop. New Haven; London, 1991. Vol. 1. P. 32–33. Ван де Ветеринг цитирует высказывание Самуэля ван Хогстратена 1678 г., согласно которому, хотя искусствоведение XVII в. и принимало за аксиому, что освещенные фрагменты картины кажутся созерцателю более близкими, а погруженные в тень – удаленными, в природе можно заметить и совершенно противоположные явления. Так, Хогстратен указывает, что сияние солнца воспринимается как далекое, а очертания рыбы под водой представляются тем темнее, чем ближе она к поверхности. См. также: *Gombrich Ernst*. Light, Form and Texture in Fifteenth-Century Painting North and South of the Alps // The Heritage of Apelles. Oxford, 1976. P. 19–35.

461

Gerson H. Seven Letters by Rembrandt. The Hague, 1961. P. 53–54.

462

Beneventus Grassus. De Oculis Eorumque Egritudinibus et Curis / Ed., trans. Casey A. Wood. Stanford; London, 1929. P. 59–60. Впервые опубликованный в Ферраре в 1474 г., трактат Беневента служил образцом для последующих трудов по офтальмологии на протяжении следующих двух столетий. В нем подчеркивалась связь между меланхолическим темпераментом, свойственным художникам, и глазными болезнями, особенно «muscae volitantes», когда «дух зрения не в силах найти дорогу к глазу, а затемнение взора принимает облик мушек, кружащих в воздухе», или «ungula», когда занедуживший может и вовсе лишиться зрения, если пелену с глаза не удалить серебряной иглой.

Sterck J. F. M. Charles de Trello en zijne dochter Lucretia // Oud Holland 5 (1887): 275–294. Наиболее детальное недавнее обсуждение поэмы предложено в работе: *Kruyter C. W. de*. Constantijn Huygens' «Ooghentroost»: Een interpretatieve studie. Meppel, 1972.

Противоположная точка зрения, согласно которой Гюйгенс всячески превозносил ясность зрения и детальность описаний, содержится в работе Светланы Альперс: *Alpers Svetlana*. The Art of Describing. Chicago, 1983. P. 1–4.

465

Аврелий Августин. Исповедь. Книга десятая. Глава XXXIV / Перевод М. Е. Сергеенко. СПб., 1999. С. 265.

Vondel Joost van den. Koning Edipus: Uit Sofokles treurspel. Amsterdam, 1660; Samson of heilige wraak. Amsterdam, 1660.

Милтон Джон. Самсон-воитель / Перевод Т. Стамовой // Милтон Джон. Потерянный рай. Возвращенный рай. Другие поэтические произведения. М., 2006. С. 479.

468

Эрнст де Ветеринг выдвигает в своей работе остроумное и парадоксальное предположение, что на самом деле Рембрандт был основателем двух живописных школ: тяготеющей к гладкости, подробно выписанным деталям и лакированной поверхности, ориентированной на ремесленническую искусность и представленной его первым учеником Герардом Доу, и ее противоположности, для которой характерны неровный, прерывистый мазок, выразительная манера, накладываемая толстым, тестообразным слоем краски. Этот стиль он особенно предпочитал в последнее десятилетие жизни, хотя даже в этот период иногда возвращался к первому. *Wetering Ernst van de*. Rembrandt: The Painter at Work. Amsterdam, 1997. P. 160.

Bartisch Georg. Ophthalmoduleia: Das ist Augendienst. 2d ed. Dresden, 1583.

Heinemann M. H., Pinelle-Staehle H. C. Rembrandt van Rijn and Cataract Surgery in Seventeenth-Century Amsterdam // Historia Ophthalmologica International 2 (1991): 118–143.

471

Классическая интерпретация многочисленных вариантов этого сюжета в творчестве Рембрандта предложена в работе: *Held Julius S.* Rembrandt and the Book of Tobit // *Held Julius S*. Rembrandt Studies. Princeton, 1991. P. 118–143.

RD 147. Ныне этому дому соответствует адрес: Званенбургерстарт, 41, однако он уже не выходит на набережную реки Амстел, поскольку на месте русла реки, осушенного в 1660 г., была выстроена целая улица.

473

О торговле португальских евреев с Бразилией см.: *Israel Jonathan*. The Economic Contribution of Dutch Sephardic Jews to Holland's Golden Age 1595–1713 // Tijdschrift voor Geschiedenis 19 (1983): 505–535; *Swetchinski Daniel M*. Kinship and Commerce: The Foundations of Portuguese Jewish Life in the Seventeenth Century // Studia Rosenthaliana 15 (1981): 52–74; *Swetchinski Daniel M*. The Portuguese Jewish Merchants of Seventeenth-Century Amsterdam: Ph. D. dissertation. Brandeis University, 1981.

Подобную точку зрения убедительно доказала Элизабет Корнвелл в докладе (Elizabeth Cornwell. Rembrandt and Amsterdam's Jews: An Analysis of the Historical Record), прочитанном на посвященном творчеству Рембрандта семинаре весной 1996 г., который проводили мы с Дэвидом Фридбергом. Я хотел бы выразить ей благодарность за проницательный анализ многих аспектов данной темы.

475

Рембрандт использует в письме фразу «ruym half gedaen sijn», и главное слово в ней – наречие «ruym», которое можно понимать довольно широко, от «примерно» до «по крайней мере». Полный текст письма см: RD 1636/1, 129. Оригинал письма хранится в Мемориальной библиотеке Хоутона Гарвардского университета. Это и еще шесть писем Рембрандта Гюйгенсу см. в работе: *Gerson H.* Seven Letters by Rembrandt. The Hague, 1961.

Gelder van. Rubens in Holland. P. 142–143. О том, как Рубенс включал собственный образ в свои поздние картины, изображающие царство любви, см. работу Светланы Альперс: *Alpers Svetlana*. The Making of Rubens. New Haven, 1995.

RD 1636/2, 133.

Corpus 3: 287.

В данном случае я совершенно не согласен с Гэри Шварцем, который утверждает, что «Рембрандт повел себя по отношению к Гюйгенсу и штатгальтеру абсолютно бестактно» (см.: *Schwartz Gary*. Rembrandt. P. 117).

Ibid. P. 116. См. также: *Bomford David et al*. Rembrandt: Art in the Making. London, 1988. P. 66.

481

Кальвин Жан. Наставление в христианской вере. Том первый. Книги I и II. Книга I. О познании Бога как Творца и суверенного Правителя мира. Глава XI. О том, что непозволительно создавать какое-либо зримое изображение Бога и что делающие это восстают против истинного Бога / Перевод А. Д. Бакулова. М., 1997. С. 104.

482

Gage John. Note on Rembrandt's «Meeste end die Natureelste Beweechgelijkheit» // Burlington Magazine (1969): 381; см. также: RD 162.

483

RD 161.

Ibid. 165.

Ibid. 1639/3, 165.

Ibid. 1639/4, l67.

Ibid. 1639/5, 171 (перевод автора).

Ibid. 1639/7, 173 (перевод автора).

Freedberg David. Peter Paul Rubens: Oil Paintings and Oil Sketches. New York, 1996. P. 77–79.

О творческой энергии, проявляемой Рубенсом в последние годы жизни, см.: *White Christopher*. Rubens and Old Age // Allen Memorial Art Museum Bulletin 35 (1977–1978): 40–56.

LPPR 413–414.

Ibid. 413.

Ibid. 411.

Ibid. 415.

495

Обе картины можно увидеть и сравнить в Венском музее истории искусств.

См. с. 709–712.

497

По поводу завещания см.: *Bonnaffe E.* Documents inedits sur Rubens // Gazette des Beaux-Arts 6 (Paris, 1891): 204–210.

Rooses Max. Rubens / Trans. Harold Child. Philadelphia; London, 1904. P. 619.

499

Цит. по: *Brown Jonathan*. Kings and Connoisseurs: Collecting in Seventeenth-Century Europe. Princeton, 1995. P. 123.

500

Ibid.

Ibid. P. 629–630.

LPPR 406.

503

Eeghen I. H. van. Rubens en Rembrandt kopen van de familie Thijs // Maandblad Amstelodamum (May – June, 1977): 59–62; см. также: *Schwartz Gary*. Rembrandt: His Life, His Paintings. London; New York, 1985. P. 202–203.

Montias John Michael. Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century. Princeton, 1982. P. 120.

505

RD 1639/1, 159.

Ibid. 1638/5, 153.

507

Ibid. 152. По-видимому, Рембрандт не явился лично перед леуварденским судом, его интересы представлял другой ван Эйленбург, адвокат Ульрик. В таком случае все судебное дело оборачивается войной меннонитов, родственников его жены. Жаль только бедную Хискию, оказавшуюся меж двух огней.

508

Angel Philips. Lof der schilderkunst. Leiden, 1642; см. также: RD 1641/5, 211.

509

RD 1656/12, 351. Полную опись его имущества, находившегося в доме, см.: RD 349–388.

О важности этого «творческого конкурса» см.: *Wetering Ernst van de*. Rembrandt: The Painter at Work. Amsterdam, 1997. P. 82–84.

Scheller R. W. Rembrandt en de encyclopedische kunstkamer // Oud Holland 84 (1969): 81–147.

512

RD 385.

Ibid. 367.

Scheller. Rembrandt en de encyclopedische kunstkamer. P. 121–122.

515

Среди работ Калло в коллекции Рембрандта находился не только цикл «Нищие», из которого он многое заимствовал для своих ранних этюдов 1630-х гг., но и более редкие и узкоспециальные издания, вроде трактата Бернардино Амико да Галлиполи, посвященного церковным сооружениям Святой земли, опубликованного во Флоренции в 1620 г. и иллюстрированного сорока шестью гравюрами Калло: *Amico da Gallipoli Bernardino*. Trattato delle piante & immagini de sacri edifizi di terra santa. Firenza, 1620.

Dudok van Heel S. A. C. Dossier Rembrandt: Documenten, tekeningen en prenten (The Rembrandt Papers: Documents, Drawings and Prints). Amsterdam, 1987. P. 77.

517

Не в последнюю очередь такого мнения придерживался Джорджо Вазари. См.: *Rubin Patricia Lee.* Giorgio Vasari: Art and History. New Haven, 1995. P. 393.

518

Точка зрения, согласно которой Рембрандт, ориентируясь на «Ариосто» Тициана, подчеркивает превосходство живописи над поэзией, излагается в работе: *Jongh E. de*. The Spur of Wit: Rembrandt's Response to an Italian Challenge // Delta 12 (Summer 1969): 49–67.

519

«Портрет человека с кольцом» кисти ван ден Валкерта приводится в издании: Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art, 1580–1620 / Ed. Ger Luijten et al. Amsterdam; Zwolle, 1993. Cat. no. 267. P. 594–595. «Портрет человека с медалью» Хальса находится в Бруклинском музее Нью-Йорка, а обсуждаемый портрет кисти Геррита Питерса Свелинка – в Городском музее Гааги.

520

О рамке и ее разрушении см. интересное исследование Виктора Стоикиты: *Stoichita Victor I.* The Self-aware Image: An Insight into Early Modern Meta-painting / Trans. Anne-Marie Glasheen. Cambridge, 1997. P. 30–63. Стоикита приводит примеры «размывания» функции рамки, в том числе натюрморты и удивительный пейзаж Порселлиса «Штормовое море», находящийся ныне в Старой Пинакотеке Мюнхена: на этой картине изображенные художником рамки разрушают границу между зрителем и представленным ландшафтом.

521

Ян Эмменс утверждает, что Вондел, разойдясь во мнениях с Ансло, усомнился в победе поэтического слова в его вечном диспуте («paragone») с живописью (*Emmens Jan*. Ay Rembrandt, maal Cornelis stem // Kunst Historische Opstellen. Amsterdam, 1981). Однако представляется крайне маловероятным, чтобы Вондел и Рембрандт стали спорить по поводу того, какое из искусств предпочитает их покровитель.

Klamt J.-C. Ut Magis Luceat: Eine Miszelle zu Rembrandt's «Anslo» // Jahrbuch der Berliner Museen 17 (1975): 155–165.

523

Эти проблемы подробно обсуждаются в «Корпусе»: Corpus 3: 346–355, см. также: *Schmidt-Degener F.* Rembrandts «Eendracht van het land» opnieuw beschouwd // Maandblad voor Beeldende Kunsten 18 (1941): 161–173; *Cornelissen J. D. M.* Rembrandt's «Eendracht van het land». Nijmegen, 1941; *Gelder J. G. van*. Rembrandt and His Time // Rembrandt after Three Hundred Years: A Symposium – Rembrandt and His Followers. Chicago, 1973. P. 3–18.

Hoogstraten Samuel van. Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst, anders De zichtbare werelt. Rotterdam, 1678. P. 176. См. также: *Brusati Celeste*. Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten. Chicago; London, 1995. P. 246–248; *Haverkamp-Begemann Egbert*. Rembrandt: The Night Watch. Princeton, 1982. P. 66–67.

Fromentin Eugene. The Old Masters of Belgium and Holland («Les Maitres d'autrefois») / Trans. Mary C. Robbins. Boston, 1883. P. 246.

Hoogstraten. Inleyding tot de hooge schoole. P. 190.

Ibid. P. 176.

Haverkamp-Begemann. Rembrandt: The Night Watch. P. 30.

Fromentin. The Old Masters of Belgium and Holland. P. 249.

Greenberg Clement. Modernist Painting // *Greenberg Clement*. Modernism with a Vengeance, 1957–1969. Vol. 4: The Collected Essays and Criticism / Ed. John O'Brian. Chicago; London, 1993. P. 85–93.

Mander Karel van. Den grondt der edel vry schilderconst. Haarlem, 1604. P. 258–259.

532

О галерее в задних помещениях дома Рембрандта см.: *Dudok van Heel*. Dossier Rembrandt. P. 48–51. Ее существование подтверждается купчей на земельный участок позади дома Рембрандта, который хирург Адриан Корнелис в сентябре 1643 г. продал португальскому марану Диего Диашу Брандао.

533

См. каталог: Rembrandt: A Genius and His Impact. Melbourne; Sydney; Zwolle, 1997. P. 348; см. также: *Bijtelaar B*. Het graf van Saskia // Maandblad Amstelodamum 40 (1953): 50–52.

534

О состоянии, которое завещала детям мать Рембрандта, см.: RD 191–201.

535

Екклесиаст 9: 12.

Jongh E. de. Erotica in vogelperspectief: De dubbelzinnigheid van een reeks 17 de eeuwse genrevoorstellingen // Simiolus 3 (1968): 22–74.

RD 223–225.

538

5 января 1642 г., в канун праздника Крещения. См. семейный альбом племянника Саскии Ромбертуса Оккемы: RD 225–227.

539

В 1647 г. Рембрандт все-таки составил опись имущества Саскии на момент составления завещания пятью годами ранее. Его общая стоимость известна по более позднему документу 1659 г. См.: RD 1647/6, 255.

540

Сложная история создания кассельского портрета Саскии излагается в «Корпусе»: Corpus 2: 424–439.

541

Huygens Constantijn. A Selection of the Poems of Sir Constantijn Huygens (1596–1687) / Ed., trans. Peter Davidson and Adriaan van der Weel. Amsterdam, 1996. P. 93.

Huygens Constantijn. «Daghwerck», «Huys-raedt» // Ibid. P. 747–749, 753.

543

Данный рисунок обсуждается в следующих работах: *Emmens Jan*. Rembrandt en de regels van de kunst. Amsterdam, 1979. P. 202–208; *Roscam Abbing Michiel*. De ezelsoren in Rembrandt's satire op de kunstkritiek // Kroniek van het Rembrandthuis 45 (1993): 18–21. Последним и наиболее полным исследованием, посвященным этой графической сатире, можно считать статью: *Wetering Ernst van de*. Rembrandt's «Satire on Art Criticism» Reconsidered // Shop Talk: Studies in Honor of Seymour Slive Presented on His Seventy-fifth Birthday / Ed. C. P. Schneideretal. Cambridge, 1995. P. 264–270.

Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. Книга XXXVI. С. 95.

Wetering Ernst van de. Rembrandt's «Satire». P. 266; *Hoogstraten Samuel van*. Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst, anders De zichtbare werelt. Rotterdam, 1678. P. 197–198.

Bruyn Josua. Rembrandt's Workshop: Its Function and Production // Rembrandt: The Master and His Workshop. New Haven; London, 1991. Vol. 1. P. 79.

Houbraken Arnold. De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. Amsterdam, 1719. Vol. 2. P. 20–21.

Ornstein-van Slooten Eva, Schatborn Peter. Bij Rembrandt in de leer (Rembrandt as Teacher). Amsterdam, 1984; см. также: *Schatborn Peter*. Dutch Figure Drawings from the Seventeenth Century. The Hague, 1981. P. 22–24.

549

Goeree Willem. Inleydinge tot de al-ghemeene teyckenkonst. Middelburg, 1668. P. 32.

Ibid. P. 25.

551

Примеры других рисунков ван Ренессе, исправленных Рембрандтом, можно увидеть в издании: *Ornstein-van Slooten Eva, Schatborn Peter*. Bij Rembrandt in de Leer. P. 40–43.

552

Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. Книга XXXVII. С. 97.

553

Piles Roger de. Cours de peinture par principes. Paris, 1708; см. также: *Roscam Abbing Michiel*. On the Provenance of Rembrandt's «Girl at a Window»: Its First Owner and an Intriguing Anecdote // Paintings and Their Context IV; Rembrandt van Rijn: Girl at a Window. London, n. d. P. 19–24, особенно 22–23.

Более подробно о кардинальных изменениях в развитии голландского пейзажа см.: *Schama Simon*. Culture as Foreground // Masters of Dutch Landscape Painting / Ed. Peter Suttonetal. Boston, 1987; см. также: *Brown Christopher et al*. Dutch Landscape: The Early Years, Haarlem and Amsterdam, 1590–1650. London, 1986.

555

Об этих картинах и жанре пейзажа в творчестве Рембрандта в целом см.: *Schneider Cynthia P*. Rembrandt's Landscapes: Drawings and Prints. Washington, D. C., 1990.

О подобной традиции см.: *Gibson Walter S.* «Mirror of the Earth»: The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting. Princeton, 1989.

557

Мандер Карел ван. Жизнеописание Питера Брейгеля (Pieter Breughel), знаменитого живописца из Брейгела // Мандер Карел ван. Книга о художниках / Перевод В. М. Минорского под редакцией Г. И. Федоровой. СПб., 2007. С. 221.

См.: *Haverkamp-Begemann Egbert*. Hercules Segers: The Complete Etchings. Amsterdam, 1973; см. также*: Gelder J. G. van*. Hercules Segers, erbij en eraf // Oud Holland 65: 216–226.

Hoogstraten. Inleyding tot de hooge schoole. P. 312.

Об этих гравюрах см.: *Freedberg David*. Dutch Landscape Prints of the Seventeenth Century. London, 1980.

561

О жанре пасторали в голландском искусстве см.: *McNeil Kettering Alison*. The Dutch Arcadia: Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age. Totowa; Montclair, N. J., 1983.

Этим наблюдением, а также многими проницательными замечаниями, касающимися пейзажных гравюр Рембрандта, я обязан своему бывшему гарвардскому студенту Родни Х. Невитту. В особенности любопытны суждения, высказанные им в работе: *Nevitt Rodney H*. Rembrandt's Hidden Lovers // Netherlands Yearbook for History of Art 48 (1997).

В этом вопросе я категорически не согласен с интересной статьей Линды Стоун-Феррье: *Stone-Ferrier Linda*. Rembrandt's Landscape Etchings: Defying Modernity's Encroachment // Art History15 (December 1992): 403–433.

См.: *Cafritz Robert C.* Reverberations of Venetian Graphics in Rembrandt's Pastoral Landscapes // *Idem et al.* Places of Delight: The Pastoral Landscape. Washington, D. C., 1988. P. 131–147.

См.: *Wetering Ernst van de*. Rembrandt: The Painter at Work. Amsterdam, 1997. P. 70–73.

Gersaint Francois-Edmé. Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt. Paris, 1751. P. 162–163.

См.: *Broos B. P. J.* Hercules Segers // Grove Dictionary of Art / Ed. Jane Turner. London; New York, 1996. Vol. 28. P. 361.

Классическим исследованием, посвященным экспериментам Рембрандта в жанре гравюры, считается работа Кристофера Уайта: *White Christopher*. Rembrandt as an Etcher: A Study of the Artistat Work. 2 vols. London, 1969. См. также: *Ackley Clifford S*. Printmaking in the Age of Rembrandt. Boston, 1981; *Schneider*. Rembrandt's Landscapes.

Здесь я вновь употребляю термин «модернизм» в том смысле, какой придавал ему Клемент Гринберг; он представляется мне наиболее точным: модернизм – это скорее исследование материалов, без которых невозможна никакая двухмерная репрезентация, собственно никакая художественная форма, а не желание скрыть их, создав абсолютную иллюзию репрезентируемого объекта.

Аристотель. Никомахова этика. Книга шестая. Гл. 4 / Перевод Н. В. Брагинской // Философы Греции. Основы основ: логика, физика, этика. М.; Харьков, 1999. С. 911.

571

Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. Книга XXXVI. С. 99.

Nevitt. Rembrandt's Hidden Lovers.

573

RD 1649/4, 269. См. также: *Goudswaard J.* Hendrickje Stoffels, jeugdensterven // Maandblad Amstelodamum 43 (1956): 114–115, 163–164.

История отношений Рембрандта и Гертье подробно излагается Дирком Висом, впрочем сделавшим в своей работе немало необоснованных предположений: *Vis Dirck*. Rembrandt en Geertje Dircx, de identiteit van Frans Hals's «Portret van een schilder en de vrouw van een kunstenaar». Haarlem, 1965. См. также рецензию на нее: *Eeghen I. H. van*. Maandblad Amstelodamum 52 (1965): 167.

Эротическая привлекательность этих персонажей и реакция на них цензоров детально обсуждаются в исследовании Дэвида Фридберга: *Freedberg David*. The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago; London, 1989. P. 317–377.

576

Некоторые драгоценности, в основном те, что Гертье впоследствии заложила, упомянуты в свидетельских показаниях ростовщицы и жены шкипера Гиргтген Наннингс в сентябре 1656 г. См.: RD 1656/7, 390–391.

Ibid. 1648/2, 260–261.

Ibid. 1649/4, 269.

Ibid. 1649/7, 273–274.

Ibid. 1649/9, 276.

581

Ibid. 1656/2, 337–338; *Vis*. Rembrandt en Geertje Dircx. P. 332–334.

582

RD 1656/4, 339; см. также: *Vis*. Rembrandt en Geertje Dircx. P. 75–76.

583

RD 1656/5, 340–341.

Ibid. 1654/11, 318.

Ibid. 1654/15, 320.

Вторая книга Царств 11: 27.

Koerner Joseph Leo. Rembrandt's «David at Prayer» // Rembrandt's «David at Prayer». Jerusalem, 1997. См. также: *Schama Simon*. Rembrandt's David // Ibid.

588

Вторая книга Царств 11: 4.

589

См., например: *David Bomford et al.* Art in the Making: Rembrandt. London, 1988. P. 96.

590

Кларк Кеннет. Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы / Перевод М. В. Куренной, И. В. Кытмановой, А. Т. Толстовой. СПб., 2004. С. 388.

591

Там же. С. 388.

Цит. по: *Schwartz Gary*. Rembrandt: His Life, His Paintings. London; New York, 1985. P. 283.

Groenveld S. The English Civil Wars as a Cause of the First Anglo-Dutch War // English Historical Review 30 (1987): 561.

RD 1653/9, 300–301.

595

Dudok van Heel S. A. C. «Gestommel» in het huis van Rembrandt van Rijn: Bij twee nieuw Rembrandt-akten over het opvijzelen van het huis van zijn buurman Daniel Pinto in 1653 // Kroniek van het Rembrandthuis 43 (1991): 3–13.

RD 1654/3, 308–309.

Ibid. 1654/3, 610–611.

Ibid. 1654/5, 310.

599

См. биографическую заметку Николетт Маут в работе: *Mout Nicolette*. De wereld binnen handbereik: Nederlands kunst– en rariteitenverzamelingen, 1581–1735. Amsterdam, 1992. P. 78. О Яне Сиксе и Рембрандте см. также: *Smith David*. «I Janus»: Privacy and the Gentlemanly Ideal in Rembrandt's Portraits of Jan Six // Art History 11 (March 1988): 42–63; *Bille Clara*. Rembrandt and the Burgomaster Jan Six: Conjectures as to Their Relationship // Apollo 85 (1967): 260–265; *Freedman Luba*. Rembrandt's Portrait of Jan Six // Artibus et Historiae 12 (1985): 89–105.

600

См. с. 679–680.

601

Например, в голландской версии испанской пьесы «Искусство обмана» «Zabynaja, of Vermomde loosheid», поставленной в 1648 г., картинам Рембрандта делается весьма сомнительный комплимент: их, мол, «затмевает» шитье героини, «ибо она тоже пишет золотом». RD 1648/9, 265.

Schwartz Gary. Apollo, Apelles en the Third Man: schilderkunst, letterkunde en politiek rond 1650 // Zeventiende Eeuw 11 (1995): 124–130.

603

См. с. 196.

Mout. De wereld binnen handbereik. P. 117.

605

RD 1653/11, 302.

Smith. «I Janus». P. 43.

607

RD 1654/21, 322. Текст хронограммы звучит так: «AonIDas teneris qVI sUM VeneratVs ab annis TaLIs ego IanUs SIXIVs ora tULI. op myn schildery» («С юности почитавший нежных Аонид, такой облик имел я, Ян Сикс. К моему портрету»; *лат.* и *нидерл.*). Прописные буквы, кроме «A», «S» и «T», в совокупности составляют дату «1654».

608

Термин «houding» обсуждается в работе Пола Тейлора: *Taylor Paul*. The Concept of «Houding» in Dutch Art Theory // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 55 (1992): 210–232; см. также: *Wetering Ernst van de*. Rembrandt: The Painter at Work. Amsterdam, 1997. P. 160–162.

609

Предположение, что «Аристотель», находящийся в нью-йоркском музее Метрополитен, в действительности изображает Апеллеса, было высказано Полом Креншоу, любезно позволившим мне ознакомиться с полным текстом своего серьезного и глубокого исследования «„Аристотель“ Рембрандта или „Клевета“ Рембрандта?» (*Crenshaw Paul.* «Rembrandt's „Aristotle“? Or Rembrandt's „Calumny“?»). Его анализ, содержащий множество веских доказательств, убедил меня в том, что Рембрандт действительно показал Апеллеса, однако я не уверен, что сюжет этой картины – клевета Апеллеса, если учесть совершенно иной характер неотложных проблем, которые, как известно, занимали его в 1653 г.

610

Документальная история картин, которые заказывал Руффо, изложена в работе: *Giltaj Jeroen*. Ruffo en Rembrandt: Over een Siciliaanse verzamelaar in de zeventiende eeuw die drie schilderijen bij Rembrandt bestelde: Doctoral dissertation. Amsterdam: Vrije Universiteit, 1997. См. также: RD 1654/10, 315.

611

О барочной Мессине см.: *Castiglione Pietro*. Storia di un declino: II seicento siciliano. Syracuse, 1987. Выражаю благодарность Мередит Хейл, обратившей мое внимание на этот источник, а также сообщившей много ценных сведений о Мессине XVII в. и о династии Руффо.

612

Giltaj. Ruffo en Rembrandt. P. 44. См. также: *Schutte O.* Repertorium der Nederlandse vertegenwoordigers residerende in het buitenland, 1584–1810. The Hague, 1986. P. 454–455. Вид Мессинской гавани, написанный Казембротом, находится в музее Чертоза ди Сан-Мартино в Неаполе.

Crenshaw. Rembrandt's «Aristotle»? P. 2.

614

Бюст, который Рембрандт изобразил на картине, безусловно, был тем, что в описи его имущества 1656 г. идентифицирован как «Гомер». Однако, подобно Псевдо-Сенеке, находившемуся в коллекции и Рубенса, и Рембрандта, этот «Гомер» представлял собой некий образ, который принято было отождествлять с великим поэтом древности без всяких на то оснований. У Руффо, возможно гордившегося своим знанием Античности, не было никаких очевидных причин разделять это всеобщее заблуждение.

Crenshaw. Rembrandt's «Aristotle»? P. 35. См. также: RD 317.

Giltaj. Ruffo en Rembrandt. P. 37.

Held Julius S. Rembrandt's «Aristotle» // Rembrandt Studies. Princeton, 1991. P. 28. N. 41.

Ibid. P. 17–58. Совершенно иная интерпретация содержится в работе Маргарет Дойч-Кэрролл: *Deutsch-Carroll Margaret*. Rembrandt's «Aristotle»: Exemplary Beholder // Artibus et Historiae 10 (1984): 35–56.

Brilliant Richard. Portraiture. Cambridge, 1991. P. 81.

620

Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. Книга XXXVI. С. 94. Я также обратил внимание на то, что, согласно Плинию, Апеллес получил плату за портрет Александра *полновесной* золотой монетой (строка 92) и жест, который делает левой рукой персонаж Рембрандта, словно отсылает к этому фрагменту.

621

Slive Seymour. Rembrandt and His Critics. The Hague, 1953; reprint, New York, 1988. P 81.

622

RD 1665/8, 546.

623

Йерун Гилтай (*Giltaj*. Ruffo en Rembrandt. P. 49–56) убедительно доказывает, что картина из Глазго не может быть «Александром», которого Рембрандт послал Руффо в 1661 г. По мнению Гилтая, об этом однозначно свидетельствует дата «1655», видимая на ней при исследовании методом инфракрасной спектроскопии. Едва ли Рембрандт успел бы написать этого «Александра» столь быстро, всего за год, после того как отправил Руффо «Аристотеля». Да и зачем было Рембрандту писать «Александра», а потом на шесть лет задерживать его отправку в Мессину, если, конечно, эта картина не была создана задолго до получения заказа и Рембрандт просто не подновил ее, пришив дополнительные фрагменты холста, чтобы она соответствовала требованиям заказчика? Картину с изображением человека в шлеме, хранящуюся в Музее Галуста Гюльбенкяна в Лиссабоне, можно воспринимать как портрет Титуса ван Рейна в образе Александра, тем более что шлем его украшает фигурка совы – по мнению многих искусствоведов, символа македонского царя. С другой стороны, совы ассоциировались с Минервой, а значит, мы можем предложить и такую интерпретацию картины. В любом случае размеры лиссабонского полотна куда меньше, чем те, что указывает Рембрандт в записке, прилагаемой к счету, который он предъявил Руффо. Гилтай делает вывод, что, по всей вероятности, «Александр» Руффо утрачен. Другая точка зрения представлена в статье Кристофера Брауна в следующем каталоге: *Brown Christopher*. Rembrandt: The Master and His Workshop. New Haven; London, 1991. P. 261.

RD 1661/5, 485.

Ibid. 1662/11, 506–508.

Ibid. 1662/12, 509. Я несколько изменил перевод с итальянского, выполненный Страуссом и ван дер Мёйлен.

Ibid. 1662/11, 506–508.

Schwartz. Rembrandt. P. 283–284.

Ibid. P. 283.

630

RD 1653/12, 302.

631

Ibid. 1656/10, 345.

Montias John Michael. A Secret Transaction in Seventeenth-Century Amsterdam // Simiolus 24 (1996): 5–18.

RD 1655/6, 330–331.

Такого мнения придерживается Кеннет М. Крейг: *Craig Kenneth M*. Rembrandt and The «Slaughtered Ox» // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 46 (1983): 235–239. См. также: *Poseq Avigdor W. G*. The Hanging Carcass Motif and Jewish Artists // Jewish Art 16–17 (1990–1991): 139–156; *Emmens Jan*. Reputation and Meaning of Rembrandt's «Slaughtered Ox» // Museumjournaal voor Moderne Kunst 12 (1967): 112; см. также: *Idem*. Kunsthistorische Opstellen. Amsterdam, 1981. Vol. 2. P. 133–138.

635

В рецензии на монографию Вернера Зумовски Йосуа Брёйн приписал авторство «Польского всадника» ученику Рембрандта Виллему Дросту, о котором известно весьма мало; см.: *Bruyn Josua*. Werner Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler. 5 vols. London, 1983–1990 (review) // Oud Holland 98 (1984): 158. Последовавшая затем дискуссия подробно обсуждается в работе Энтони Бейли: *Bailey Anthony*. Responses to Rembrandt: Who Painted «The Polish Rider»? A Controversy Reconsidered. New York, 1994. После выхода в свет книги Бейли Эрнст ван де Ветеринг, возглавляющий «Исследовательский проект „Рембрандт“», объявил в октябре 1997 г. на симпозиуме в Мельбурне (Австралия), что, с его точки зрения, «Польский всадник» написан если не исключительно, то главным образом Рембрандтом.

Наиболее убедительные аргументы в пользу того, что обсуждаемая картина – специально заказанный портрет, были выдвинуты Б. П. Й. Бросом: *Broos B. P. J.* Rembrandt's Portrait of a Pole and His Horse // Simiolus 7 (1974): 192–218. Совершенно иной точки зрения придерживается Колин Кэмпбелл (*Campbell Colin.* Rembrandt's «Polish Rider» and the Prodigal Son // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 33 (1970): 292–303), а Юлиус Хельд в своей статье и постскриптуме к ней (*Held Julius S.* Rembrandt Studies. Princeton, 1991) по-прежнему отстаивает позицию, согласно которой картина в первую очередь являет некую эмблему. Гэри Шварц в книге о Рембрандте утверждал, что картина воспроизводит сцену из современной Рембрандту пьесы Иоганнеса Серваутера, где действительно появляется Тамерлан верхом на коне. Однако ни облик рембрандтовского всадника, ни его костюм не соответствуют образу устрашающего монгольского завоевателя, пусть даже театральному.

Подобное мнение, разделяемое Бросом и, на мой взгляд, весьма и весьма убедительное, впервые было высказано Здиславом Жигульским-младшим: *Zygulski Zdislaw Jr*. Rembrandt's «Lisowczyk» // Bulletin du Musée National de Varsovie 6 (1965): 43–67.

638

Филипп фон Цезен в своем описании Амстердама (*Zesen Filips von*. Beschreibung der Stadt Amsterdam. Amsterdam, 1664. P. 232–233) упоминает о том, что около часа дня на бирже царила настоящая лингвистическая разноголосица, в которой был ясно различим в том числе польский.

Broos. Rembrandt's Portrait of a Pole. P. 208.

Ibid. P. 214.

641

После смерти Антье ван Эйленбург, скончавшейся в 1633 г., Макковий женился еще дважды, оба раза на достойных и почтенных женщинах из уважаемых семейств. Сам он умер в 1644 г.

Broos. Rembrandt's Portrait of a Pole. P. 216. См. также: *Boeles W. B. S*. Frieslands hoogeschool en het Rijks Athenaeum te Franeker. Leeuwarden, 1878. Vol. 1. P. 295.

643

Рембрандт мог «собрать» костюм всадника из настоящих предметов, которые принадлежали портретируемому или другим полякам, жившим в Амстердаме. Однако, как указывали некоторые искусствоведы, в том числе Хельд и Брос, возможно, он также взял за основу гравюры Стефано дела Беллы, изображающие польских всадников, и заимствовал оттуда ряд точных реалистичных деталей: отороченную мехом шапку-кучму, ятаган и бунчук – отрезанный лошадиный хвост, украшающий уздечку.

Middelkoop Norbert. «Large and Magnificent Paintings, All Pertaining to the Chirurgeon's Art»: The Art Collection of the Amsterdam Surgeons' Guild // *Idem et al*. Rembrandt under the Scalpel: «The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp» Dissected. The Hague, 1998. P. 25–26.

Об этой традиции см.: *Stechow Wolfgang*. Jacob Blessing the Sons of Joseph: From Early Christian Times to Rembrandt // Gazette des Beaux-Arts 85 (1943): 193–208.

646

В 1640-е гг. Рембрандт даже запечатлел эту, более раннюю, сцену главы 27 Книги Бытия, но ни одна картина, для которой этот этюд мог бы послужить подготовительным наброском, до нас не дошла.

Waal H. van de. Steps Towards Rembrandt. Amsterdam, 1974. P. 115–117.

RD 1657/8, 402–404.

Ibid. 1658/13, 420–421.

Выражаю благодарность Дэвиду Фридбергу, указавшему мне на широко известное увечье Рейкарта.

651

Я пришел к этому заключению самостоятельно, чисто умозрительным путем, однако рад заметить, что, согласно недавно полученным техническим данным, лос-анджелесская «Юнона» действительно была написана в пандан к автопортрету из коллекции Фрика. Об этом шла речь в лекции Леонарда Слаткеса «Рембрандт в образе Юпитера: автопортрет из коллекции Фрика и парный портрет» (L. J. Slatkes «Rembrandt as Jupiter: The Frick «Self-portrait» and Its Pendant»), прочитанной 20 мая 1998 г.

Стилистически фрагменты «Юноны» из собрания Арманда Хаммера, написанные в наиболее свободной и «грубой» манере, скорее заставляют предположить, что «Юнона» была создана в середине 1660-х гг., а не около 1658 г., когда был завершен «Автопортрет» из коллекции Фрика. С другой стороны, наиболее гладко и плавно выписанные участки картины, например на лице и груди героини, скорее напоминают более раннюю живопись Рембрандта. Отсюда можно сделать вывод, что Рембрандт возвращался к «Юноне», а может быть, и к автопортрету, и на протяжении нескольких лет перерабатывал их.

Hazlitt William. The Complete Works of William Hazlitt. London; Toronto, 1933. Vol. 18. P. 61; цит. по: *White Christopher*. Rembrandt in Eighteenth-Century England. New Haven, 1983. P. 16.

Единственная работа о Рембрандте, где отстаивается точка зрения, согласно которой он делал сюжетом своих картин воссоздание живописной поверхности, – это первая глава исследования Светланы Альперс: *Alpers Svetlana*. Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market. Chicago, 1988. Ch.: «The Master's Touch». P. 14–33.

Такой точки зрения придерживается Кристиан Тюмпель (*Tümpel Christian*. Rembrandt. New York, 1993. P. 293), претендующий на то, чтобы исправить трактовку А. Хеппнера (*Heppner A*. Moses zeigt die Gesetzestafeln bei Rembrandt // Oud Holland 52 (1935): 241–251), которая, как мне представляется, по-прежнему остается наиболее убедительной из всех существующих.

656

Первое упоминание о картине Бола относится только к 1666 г. Однако и Йост ван ден Вондел, и Ян Вос в 1659 г. создали стихотворения, посвященные подобной картине в Зале городского совета и подробно описывающие ее. Нелепо было бы предполагать, что эти стихи поэты сочинили до водворения картины в зал ратуши или что в них воспевается какое-то *третье* полотно на этот сюжет, не принадлежащее кисти ни Бола, ни Рембрандта. О картине Бола и интерьерах, в которых она располагалась, см.: *Blankert Albert*. Kunst als regeringszaak in Amsterdam in de 17de eeuw. Amsterdam, 1975. P. 30–35; *Buchbinder-Green B. J*. The Painted Decorations of the Town Hall of Amsterdam: Ph. D. dissertation. Northwestern University. P. 150–158. Политическая подоплека мотива Моисея и Аарона обсуждается в работе: *Schama Simon*. The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age. New York, 1987. P. 117–121.

Каждая из этих должностей подробно рассматривается в следующей работе: *Buchbinder-Green*. The Painted Decorations of the Town Hall. P. 106–181.

658

Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. Книга XXXVII / Перевод с латинского, предисловие и примечания Г. А. Тарояна. М., 1994. С. 96.

659

На титульной странице ван Вен особо отождествил себя с жителем предполагаемой древней столицы батавов, назвав себя «Othone Vaenio Lugdunobatavo» (Оттоном Вением Лугдунобатавом). См.: *Waal H. van de*. The Iconographical Background of Rembrandt's «Claudius Civilis» // Waal H. van de. Steps Towards Rembrandt. Amsterdam, 1974. P. 28–43.

660

Тацит Корнелий. История. Книга четвертая. Глава четырнадцатая / Перевод Г. С. Кнабе, ред. М. Е. Грабарь-Пассек) // Тацит Корнелий. Сочинения: В 2 т. Л., 1969. Т. 2. С. 146.

661

Там же.

662

Там же.

663

О связи деревьев и древнегерманской свободы см.: *Schama Simon*. Landscape and Memory. New York, 1995. P. 81–152. О стандартных иконографических подробностях этого сюжета см.: *Waal van de*. Iconographical Background. P. 28–43. Политическая интерпретация творческих решений Рембрандта предложена в работе: *Deutsch Carroll Margaret*. Civic Ideology and Its Subversion: Rembrandt's «Oath of Claudius Civilis» // Art History 9 (March 1986): 11–35.

Рембрандт использовал подобный фронтальный подход к театральному возвышению, на котором разыгрывается трагедия, в своем офорте «Ессе Homo» («Христос перед народом») и в какой-то степени также в «Уроке анатомии доктора Деймана».

665

Тацит. История. Книга четвертая. Глава четырнадцатая. С. 146.

Alpers Svetlana. Rembrandt's «Claudius Civilis» // Rembrandt and His Pupils / Ed. Görel Cavalli-Björkman. Stockholm, 1993. P. 17–18.

См.: *Deutsch Carroll.* Civic Ideology. P. 21–26.

Israel Jonathan. The Dutch Republic: Its Rise, Greatness and Fall, 1477–1806. Oxford; New York, 1995. P. 765.

669

Цит. по: *Wetering Ernst van de*. Rembrandt: The Painter at Work. Amsterdam, 1997. P. 156.

Roever N. de. Het Nieuwe Doolhof «in de Oranje Pot» te Amsterdam // Oud Holland 6 (1888): 103–112.

Ibid. P. 109.

RD 1661/12, 491–492.

673

Dudok van Heel S. A. C. Het «Schilderhuis» van Govert Flinck en de Kunsthandel van Uylenburgh aan de Lauriergracht te Amsterdam // Jaarboek Amstelodamum (1982): 70.

RD 1660/20, 462–465.

675

Долгая история денег, занятых Рембрандтом у Сикса и так и не возвращенных до самой смерти, излагается в работе: *Schwartz Gary*. Rembrandt: His Life, His Paintings. London; New York, 1985. P. 287.

RD 1669/5, 586–589.

Dudok van Heel. Het «Schilderhuis». P. 74–75.

RD 1666/3, 562.

Bie Cornelis de. Het Gulden Cabinet van de Edele vry Schilder const. Antwerp, 1661. P. 290.

Начальная стадия споров о значении Рембрандта великолепно отражена в исследовании: *Slive Seymour*. Rembrandt and His Critics. The Hague, 1953 (reprint, New York, 1988). P. 67–69.

Ibid. P. 70.

682

Decker Jeremias de. Schaduw-Vrindschap // De Nederlandse poezie van de 17de en 18de eeuw in duizend en enige gedichten / Ed. Gerrit Komrij. Amsterdam, 1987. P. 321.

683

Op d’afbeeldinge van den verreseb Christus en Maria Magdalena, geschildert door en uytnemenden Mr Rembrandt van Rijn, voor H. F. Waterloos // De Hollantsche Parnas, of versscheiden gedichten / Ed. Tobias van Domselaer. Amsterdam, 1669. P. 405; также приводится в издании: *Decker Jeremias de*. Rym-Oeffeningen. Amsterdam, 1702. P. 85; кроме того, см.: *Slive*. Rembrandt and His Critics. P. 46–47.

Vos Jan. Strydt tusschen de doodt en natuur, of zeege der schilderkunst // Alle de gedichten. Amsterdam, 1726. Vol. 1. P. 193–207.

685

Светлана Альперс (*Alpers.* Rembrandt's «Claudius Civilis») прямо и, с моей точки зрения, убедительно сравнивает композицию «Клавдия Цивилиса» и «Синдиков», хотя, на мой взгляд, столы на обеих картинах расположены под разным углом к плоскости холста, а не под одинаковым, как считает Альперс.

Reynolds Sir Joshua. Literary Works. London, 1819. Vol. 2. P. 355–356.

687

Цит. по: *Waal van de*. The Syndics and Their Legend // *Waal van de*. Steps Towards Rembrandt. P. 247–275.

Het Trippenhuis te Amsterdam / Ed. R. Meischke and H. E. Reeser. Amsterdam; Oxford; New York, 1983. Passim.

689

Bomford David et al. Art in the Making: Rembrandt. London, 1988. P. 125.

RD 1662/9, 505.

Ibid. 1661/6, 488–489.

692

Моя интерпретация «Лукреций», особенно в том, что касается связи насилия и самоубийства, многим обязана размышлениям Мике Бал (*Bal Mieke*. Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition. Cambridge, 1991. P. 62–64) и Светланы Альперс, которая подчеркивает важность живописной манеры в изображении бремени трагедии (*Alpers*. Rembrandt's Enterprise. P. 24–33). По поводу соответствующей иконографической традиции см.: *Stechow Wolfgang*. Lucretiae Statua // Essays in Honor of Georg Swarzenski. Chicago, 1951. P. 114; *Wheelock Arthur, Keyes George*. Rembrandt's Lucretias. Washington, D. C., 1991.

Tümpel. Rembrandt. P. 355.

Цит. по: *Перрюшо Анри*. Жизнь Ван Гога / Перевод с французского С. Тархановой и Ю. Яхниной. М., 1987. С. 170.

Wetering van de. Rembrandt: The Painter at Work. P. 57.

RD 1665/7, 543–544.

697

Связь офорта, изображающего Коппенола, и автопортрета из музея Кенвуд-Хаус обсуждается в статье: *Broos B. R. J.* «O» of Rembrandt // Simiolus 4 (1971): 150–182. Х. Перри Чепмен (*Perry Chapman H.* Rembrandt's Self-portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity. Princeton, N. J., 1990. P. 98–101) возвращается к точке зрения, некогда предложенной ван де Валом и Куртом Баухом, согласно которой круги за спиной у Рембрандта представляют полушария на географических картах из тех, что украшали стены в домах состоятельных голландцев, однако одновременно они призваны свидетельствовать об универсальном даровании художника. Ян Эмменс (*Emmens Jan.* Rembrandt en de regels van de kunst. Amsterdam, 1979. P. 92) утверждает, что круги символизируют «ars» (теорию) и «exercitatio» (постоянное, строгое упражнение), а сама личность Рембрандта призвана олицетворять третью, главную составляющую творчества, «ingenium» (гений), и потому помещена в центр между кругами.

На эту проблему я обратил внимание по прочтении прекрасной статьи, впрочем не касающейся творчества Рембрандта: *Galligan Gregory*. The Self Pictured: Manet, the Mirror and the Occupation of Realist Painting // Art Bulletin 80 (March 1998): 140–171.

699

О Козимо III Медичи, полученном им образовании, его культурных интересах и путешествиях по Европе см.: *Cochrane Eric*. Florence in the Forgotten Centuries, 1527–1800. Chicago; London, 1973. P. 259–262.

RD 1665/13, 550.

Ibid. 1665/6, 541.

Ibid. 1668/2, 575; см. также: *Dudok van Heel S. A. C.* Anna Huibrechts en Rembrandt van Rijn // Maandblad Amstelodamum 64 (1977): 30–33.

703

Сложная и увлекательная история смеха в Голландии золотого века подробно излагается в работе: *Dekker Rudolf*. Lachen in de Gouden Eeuw: Een geschiedenis van de Nederlandse humor. Amsterdam, 1997. Интерес Рембрандта к образу Зевксида освещается в статье: *Blankert Albert*. Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty // Album Amicorum J. G. van Gelder. The Hague, 1973. P. 2–39. Моя интерпретация обсуждаемой картины сложилась под влиянием лекции Квентина Скиннера «Смех в Античности», посвященной восприятию классических текстов о смехе в XVII в. и прочитанной в рамках семинара памяти Лайонела Триллинга в Колумбийском университете в марте 1999 г.

704

RD 1669/3, 583–585. В перечне ван Бредероде отрезанные ноги и руки описаны как «vier stuk gevilde armen en beenen door Vesalius anatomiseert». В переводе Страусса и ван дер Мёйлен – «анатомированные *по методу* Везалия», но, в духе восторженного любопытства ван Бредероде и вкусов Рембрандта, ее можно было бы понять так, как если бы речь шла о препаратах, подготовленных лично падуанским ученым.

705

Документ, где оговариваются условия, на которых Магдалена и Дюсарт, от имени Корнелии, воспользовались деньгами от распродажи имущества, поврежден огнем, но можно согласиться с мнением Страусса и ван дер Мёйлен, что их соглашение носило предварительный характер. RD 1669/5, 586–589.

706

Не исключено, что Рембрандт ориентировался также на гравюру на дереве, выполненную Корнелисом Антонисом, откуда он заимствовал некоторые формальные детали композиции, в частности жест старика, положившего руки на плечи сыну. Однако Антонис не сближает тела персонажей. См.: *Linnik I. V.* Once More on Rembrandt and Tradition // Album Amicorum J. G. van Gelder. P. 223–225.

Евангелие от Луки 15: 32.

Benesch Otto. Rembrandt as Draughtsman. London, 1960. P. 163.

709

Евангелие от Луки 2: 29.

710

Перевод приводится по изданию: A Selection of the Poems of Sir Constantijn Huygens (1596–1687) / Trans., ed. Peter Davidson, Adriaan van der Weel. Amsterdam, 1996. P. 186–187.

Ibid. P. 187.

Snoep D. P. Gerard de Lairesse als plafond– en kamerschilder // Bulletin van het Rijksmuseum 18 (December 1970): 159–220.

713

По-видимому, сначала Лересс не входил в данное общество, хотя по своим взглядам был весьма близок его основателям и предоставил свой дом для его заседаний. См.: *Vries Lyckle de*. Gerard de Lairesse: An Artist Between Stage and Studio. Amsterdam, 1998. P. 7. N. 15.

Episcopius Joh. [*Jan de Bisschop*]. Paradigmata Graphices Variorum Artificium: Voor-Beelden der teken-konst van verscheyde meesters. The Hague, 1671; также цит. в: *Vries*. Gerard de Lairesse. P. 80.

715

Стихотворение Пелса полностью приводится в работе С. Слайва: *Slive S.* Rembrandt and His Circle. The Hague, 1953. Appendix E. P. 210–211.

Lairesse Gerard de. Het groot schilderboeck. Amsterdam, 1707. Vol. 1. P. 325.

717

Ibid. P. 324. По поводу портрета Лересса кисти Рембрандта см. статью Вальтера Лидтке в каталоге: *Liedtke Walter*. Rembrandt / Not Rembrandt // The Metropolitan Museum of Art: Aspects of Connoisseurship. New York, 1996. Vol. 2: Paintings, Drawings and Prints: Art-Historical Perspectives. P. 86–87.

Timmers J. J. M. Gerard de Lairesse. Amsterdam; Paris, 1952. P. 7.

Lairesse. Groot schilderboeck. Vol. 2. P. 13–14.

Ibid. P. 14.

721

Описания архитектуры, общественных учреждений, флоры и фауны Батавии заимствованы из чрезвычайно подробного труда «Достопамятные морские путешествия в Ост-Индию и странствия в оной, совершенные в 1653–1670 гг.» («Remarkable Voyages and Travels to the East Indies, 1653–1670») Иоганна Ниухофа, протеже одного из заказчиков Рембрандта, Корнелиса Витсена. В этой книге, впервые опубликованной на голландском в 1682 г., а затем в английском переводе – в 1704 г., Ниухоф изложил свои впечатления от посещения Голландской Ост-Индии в 1650–1660-е гг. Факсимильное издание этого труда вышло с великолепным предисловием Энтони Рейда (Anthony Reid). См.: *Nieuhof Johan*. Remarkable Voyages and Travels to the East Indies. Oxford; New York, 1988. По поводу Батавии см.: с. 264–321.